الدكتور نور الدين السد

الأسلوبية وتحليل الخطاب

دراسة في النقد العربي الحديث

تحليل الخطاب الشعري والسردي

الجزء الثاني



الدكتور: نور الدين السد

الأسلوبية وتحليل الخطاب

دراسة في النقد العربي الحديث

(تحليل الخطاب الشعري والسردي)

الجزء الثاني



صنف : 4/113
– الإيداع القانوني : 2518/2010
– ردمك : 978-9961-65-416-3

www.editionshouma.com
email : Info@editionshouma.com

تحليل الخطاب الأدبي

المقدمة

عرّف البحث مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله في الدراسات الغربية والعربية واشتمل على مباحث أوضح من خلالها تجليات مفهوم الخطاب الأدبي عند الباحثين الغربيين، وإشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث، ومفهوم الخطاب وتحليله عند الأسلوبيين العرب، وعرف بأدبيّة الخطاب ومميزات تكوينه الأسلوبي، وتتبّع ظاهرة التناص باعتبارها مبحثا أسلوبيا في الدراسات الغربية والعربية.

وتضمن الفصل رصدا لأهم الدراسات الأسلوبيّة التطبيقيّة في النقد العربي الحديث، وقسمها إلى قسمين هامين هما :

1– تحليل الخطاب الشعري.

2– تحليل الخطاب السردي.

ومن خلال هذين المبحثين، رصد البحث أهم الدراسات الأسلوبيّة التطبيقيّة، وحاول إدراك كيفيّة توظيفها للأدوات الإجرائية والأفهوميّة في تحليل الخطابات الأدبيّة، واتضح أن للإجراءات النحويّة والبلاغيّة التقليديّة حضورا مكثفا في تحليل الخطاب الشعري، بينما هناك توظيف محتشم للمصطلح والأدوات الإجرائية الحديثة في تحليل الخطاب السردي ، ولعلّ هذه الظاهرة ما يبررّها قبل اكتمال التأسيس للتحليل الأسلوبي وسواه من المناهج كالبنيوية والسيميائية في العربية، أما وقد اكتمل التأسيس لهذا العلم ومناهجه – عن طريق الترجمة والتأليف – فلا مبرر إلا المزاوجة بين الحقول المعرفية، على أن تستثمر وفق منظور الأسلوبيّة.

الأسلوبيّة علم وصفي تحليلي وهي تهدف إلى دراسة مكوّنات الخطاب الأدبي وتحليلها، كما أنّها قابلة لاستثمار المعارف المتصلة بدراسة اللغة، ولغة الخطاب الأدبي على الخصوص، ذلك لأنّها مناهج متعددة الاختصاصات Multidisciplinaire ومتداخلة الاختصاصات Interdisciplinaire.

فهي حين تدرس ظاهرة البنيةَ الموسيقيةَ في الخطاب الشعري؛ تحاول استثمار جميع الحقول المعرفيةَ، التي لها علاقة بهذا المجال مثل: علم العروض، علم القوافي، علم الأصوات، علم البديع، علم الصرف، علم الإحصاء، علم الدلالة، وتستعين بمنجزات العلوم الإلكترونية كالحاسوب، وجهاز راسم الذبذبات وذلك عند قيامها بدراسة مخبريةَ تحددّ الظاهرة المدروسة تحديدا فيزيائيا وتصف الظاهرة المدروسة وتحللها وتبرز خصوصيتّها وكيفيةَ تشكيلها.

وعند دراسة المعاجم المكونة للخطاب الشعري والخطاب السردي، فإنها ترصد المعاجم بحسب حقولها الدلالية وتصنفها، وتشير إلى كثافتها وتواترها في الخطاب وتظهر إلى الكيفية التي شكلت بها، وتبحث عن دلالاتها الظاهرة والخفية، ووظائفها في الخطاب من خلال السياقات الأسلوبية التي وردت فيها.

أما عند دراسة ظاهرة التركيب الأسلوبي للخطاب، فإنّها تصف خصائص التركيب مستعينة بعلم النحو، ولا تكتفي برصد الجمل الاسمية والفعلية، والجمل البسيطة والمركبة، وطرائق تشكيلها؛ وسواها من الجمل المبنية وفق النموذج النحوي، بل تسعى إلى تحديد وظائفها، وأبعادها الدلالية. كما تدرس الأسلوبية الجمل التي لها بناؤها الخاص بها، والتي تعد مظهرا من مظاهر الخروج على النحو، كالجمل المتضمنة للضروات، والتي هي تحقيق للإشارة الشعرية، وما تنفرد به من خصائص أسلوبية ولا تقف في التركيب عند حدود الجملة، بل تتجاوز إلى تركيب الخطاب كلّه باحثة عن خصائص انسجامه واتساق نظام علاقات أجزائه ببعضها، وطبيعة تشكيلها وكيفية آدائها لوظائفها.

وتستعين بعلوم البلاغة في هذا الشأن وتتجاوز الرصد التصنيفي والمعياري للوقائع البلاغية لكي تحدد خصائصها الأسلوبية معتقدة أن المباحث البلاغية تصنف التشكيل اللغوي في الخطاب الأدبي، ولكنها لا تحدد الوظائف والدلالات وفق المنظور الأسلوبي الذي يدرسها كما هي منجزة، وليس كما يجب أن تكون، ومن هنا كانت المفارقة بين البلاغة في معياريتها والأسلوبية في وصفها وتحليلها. إذا كانت البلاغة تنتهي في وصفها وتحليلها عند حدود الجملة، ما عدا مبحث الفصل والوصل ومبحث الالتفات فإنّ الأسلوبية تتجاوز ذلك إلى وصف الخطاب وتحليل مكوناته، ولذلك نجد

الأسلوبية تستعين بالبلاغة وتتجاوزها، ويتجلى هذا التجاوز في مواطن كثيرة أهمها ما يتفرّع عن نظريّة الانزياح وظاهرة التناص وسوى ذلك.

إنّ الخطاب الأدبي بوصفه إنجازا في الزمان والمكان وباعتباره حدثا لسانيا فهو نظام من العلاقات يتضمن نية الدلالة والإبانة، ويتحكم فيه قصد أو مقاصد تحددها نظرية الإيصال، وما يتفرع عليها من وظائف، كما يحدّدها أسلوب الخطاب، وقدرات القارئ وإمكاناته على إدراك المعنى، ومعنى المعنى؛ والوصول إلى مقاصد الخطاب يتعزّز بالمعجم والتراكيب، وما يشتمل عليه الخطاب من الثنائيات الضدية التي لا يكاد يخلو منها خطاب أدبي مهما كانت طبيعته، ويتحقق طرفا الثنائية حضورا أو غيابا، كما يتعزّز الوصول إلى المقاصد بامتلاك المتلقي مقروئية كبيرة في جنس الخطاب الذي يحلّله، وهذا ما يحيل إلى ظاهرة التناص أو تداخل الخطابات في الخطاب الأدبي بالإضافة إلى التحكم في أسرار اللغة التي أنجز بها الخطاب، ومعرفة دقائق أساليبها وكيفيات تشكيلها، ومن هنا يمكن القول إن تجليات التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري كان لها حضور قوي في النقد العربي الحديث لأنّه يتناول الظاهرة الشعرية من جميع مكوناتها الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية على نحو ما أشرنا إليه سابقا، وبهذه الرؤية العلمية الشاملة يتمكّن من تحليل الظاهرة الأدبية من جميع جوانبها البنيوية والوظيفية.

أما تحليل الخطاب السردي في النقد العربي الحديث وفق المنهج الأسلوبي البنيوي والسيميائي فقد شكل رصيدا معرفيا يعتد به، وإذا كانت السرديات La Narratologie تهدف لأن تكون علما مستقلا، فإنّها تُعدّ فرعا من علم الأسلوب والشعريّة والسيميائيّة، لأنّها تعتمد على هذه المعارف في استنباط القوانين الداخلية للاجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدّد سماتها وخصائصها البنيوية والوظيفية. لقد اعتنت الأسلوبية بالخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة، فحللت نسيجه، وحددت تفاعل مكوناته،.وكان تعاملها مع الخطاب السردي يقوم على التجريب لضبط نظام المسرود في علاقته بسارده والمسرود له.

إنّ طموح النقد الأسلوبي العربي الحديث هو الوصول إلى دراسة علميةً وموضوعيةً، ومن أجل إنفاذ هذه الغاية يدرس الظواهر الأسلوبية في الخطاب الأدبي وفق محورين أساسيين هما : وصف الظواهرالأسلوبية وصفا علميا دقيقا، ثم تحليلها بما يتناسب وطبيعة الخطاب، فلا يَتَعَسَّفُ في تأويلها، ولا يُرغم الخطاب على قول مالا يتضمّن، ولا تفرض عليه مقولات من خارجه لا تنسجم مع طبيعة تكوينه، إنّ ما يطمح إليه النقد الأسلوبي العربي هو تحديد الكيفيّة التّي شكّلَ بها الخطاب الأدبي لأداء وظائفه التبليغية والتأثيرية..

أفاد البحث من الدراسات الأسلوبية الغربية بحسب اتجاهاتها، وحاول تَمَثّل بعض مقولاتها الأساسية، كما تتبع مراجع البحث الأسلوبي في النقد العربي الحديث منذ نشأته مع الرعيل الأول من الأسلوبيين العرب الذين زاوجوا بين مباحث البلاغة ومباحث الأسلوب ومنهم أحمد الشايب وأمين الخولي وغنيمي هلال، والرعيل الثاني من الأسلوبيين العرب الذين حاولوا تأسيس علم الأسلوب عن طريق التأليف والترجمة.

أثار البحث عددا من القضايا الأساسية التي تقوم عليها الأسلوبية كما تجلت في العربية وألمح إلى ما يعيق إنجاز المشروع الأسلوبي في النقد العربي الحديث، هذا المشروع الذي يطمح إلى دراسة الظاهرة الأدبية دراسة علمية، وعرض في هذا السياق إلى مشكلات المصطلح في النقد العربي الحديث وعدم وضوحه، وتعطل جدوى إجرائيته، وقصور فعالية بعض المصطلحات ومفاهيمها في حقل النقد، واستدعى ذلك اقتراح المصطلحات والمفاهيم الأسلوبية البنيوية والسيميائة بديلا لدراسة الخطاب الأدبي، لأن الأسلوبية البنيوية والسيميائية أقرب الحقول المعرفية إلى تحليل الأدب؛ فهي ليست مقحمة عليه، ولم تتسلل إليه كما حدث ذلك مع بعض المناهج والمعارف التي لبست لبوسا نقديا فحللت الخطاب الأدبي وفق مرجعياتها ولم تسعتن بمرجعيته.

تبنى البحث منهج نقد النقد في بعديه الوصفي التحليلي لدراسة موضوعه، واعتمد المنظومة التحليلية لهذا المنهج وعدته الإجرائية، فكان يرصد المقولات في مواقع فصولها، وينسقها في مباحثها، ثم يصفها ويحللها مدعما أو مناقضا، وهو في كلّ مسعاه يتغيّا الكمال في استيفاء

دراسة الظاهرة، وتقديمها وفق منظور واضح، وبلغة تجنح إلى الدقة والموضوعية في معالجة القضايا الأسلوبية والتعبير عنها.

إنّ الذي يهدف إليه هذا البحث هو رصد الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة وتحديد خصائصها من خلال الوصف والتحليل، وتتبع مواطن الموضوعية ومواطن الذاتية والمعيارية فيها، ومطمح البحث هو دراسة ظاهرة انتشار الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ومحاولة الإجابة عن أسباب هذا الانتشار، ويرجح البحث أن السبب الأساسي هو الرغبة الملحة في تأسيس منهج علمي كفيل بدراسة الظاهرة الأدبية، وقناعة الباحثين الأسلوبيين العرب في عدم استجابة الظاهرة الأدبية للمناهج الأخرى؛ لأنها في اعتقادهم مقحمة عليها، وتتأكّد جدوى الأسلوبيّة في دراسة الخطابات الأدبية من علميتها وموضوعيتها، ومن شمولية التناول لكيفية تشكيل الخطاب وتحديد خصائص أسلوبه.

والله الموفق

1- مفهوم الخطاب في النقد المعاصر

إنّ الحديث عن الخطاب الأدبي وخصوصيّاته الأسلوبيّة والجمالية والبحث في أسراره ومكوّناته البنيويّة والوظيفيّة؛ كان دائما موضع اهتمام النقاد ودراسي الأدب، في كلّ الأزمنة وفي جميع الأمكنة، غير أن البحث بجديّة أكثر في الظاهرة الأدبيّة بدأ في السنوات الأخيرة مع جملة من الباحثين الأسلوبيين واللسانيين والشعريين والبنيويين والسيميائيين الذين حاولوا علمنة دراسة الخطاب الأدبي، وقد تطور البحث في مجال تحديد مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله، وظل هذا النشاط المعرفي متصل الحلقات في العقود الأخيرة وبخاصة في ميدان المناهج النقدية الحديثة.

يُعرّف الخطاب الأدبي بأنه : «خلق لغة من لغة» : أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة، فيبعث فيها لغة وليدة، وهي لغة الخطاب الأدبي، ويمكن أن نقول : إن الخطاب الأدبي هو تحويل لغة عن لغة موجودة سلفا، وتخليصها من القيود التي يكبلها بها الاستعمال والممارسة، فالخطاب الأدبي بهذا المعنى: كيان عضوي يحدّده انسجام نوعي، وعلاقة تناسب قائمة بين أجزائه(1).

ويذهب جاكبسون في تحديد مفهوم الخطاب الأدبي إلى أنه : «نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، و هو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة(2) ولذلك كان النص حسب «جاكبسون» خطابا تركّب في ذاته ولذاته(3).

نادى الشكلانيون الروس بضرورة ميلاد علم جديد للادب هو «الشعرية» وموضوع هذا العلم ليس الأدب كمفهوم عائم ولكن أدبية الأدب.

يقول رومان جاكبسون : «إن موضوع العلم الادبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبيّة، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»(4)، وفي السياق نفسه يقول «بوريس إيخنباوم» : «لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر أن الشرط الأساسي لموضوع

العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبيّة التي تميزها من كلّ مادة أخرى. وهذا باسقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بوساطة بعض ملامحها الثانوية أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد»(5).

وتركيز الشكلانيين على الشعرية يهدف إلى تجاوز مختلف التصوّرات القديمة للأدب، والتي لم تهتم بأدبيّة الأدب، واهتمت ببعض الظواهر فيه، لذلك حدّد الشكلانيون مفهوم الشعريّة باعتبارها النظريّة العامّة للخطابات الأدبيّة، وبها يتمّ التوصّل إلى الخصائص النوعيّة للأدب أو ما يجعل من العمل خطاباً أدبياً.

يشكل البحث في الشعرية مدار الاهتمام العلمي للشكلانيين الروس، فدراساتهم النظرية والتطبيقية تسعى إلى اعتبار البحث في مجال الأدب بحثا علميا، وتحديدهم للأدبية كخصائص نوعية للأدب غيّر مجرى الدراسات الأدبيّة، فمنحها مسارا مختلفا، حيث حاولت تحديد موضوعها الذي تبحث فيه، وحاولت تحديد مجالات هذه البحوث ومنطلقاتها، ويتجلّى ذلك في بعض الدراسات التّي حاولت تحليل الخطاب الأدبي باعتباره نظاما إشاريا، فانطلقت من دراسة التشكيل الجمالي دون أن يكون هذا التشكيل الهدف النهائي؛ بل كانت الجوانب الدلالية وأبعادها المتنوعة هدفا من أهداف التحليل، ولذلك ينظر إلى تحليل الجوانب التشكيلية باعتبارها ضرورة حتمية يستحيل بدونها الوصول إلى الدلالات العميقة في الخطاب الأدبي وأي تحليل للدلالة دون تحليل الشكل يُعد تحليلا منقوصا ومشكوكا في دقته، ولتفادي هذا القصور في التحليل يُفضّل تناول كلّ الوحدات اللغوية المُسْهِمَة في تكوين الخطاب الأدبي، لأنّها تسهم في التشكيل البنيوي الوظيفي لمجموع الخطاب الأدبي.

إنّ التحليل الأسلوبي حسب عبد السلام المسدي يبحث في: الأنماط التعبيرية التي استعملت في ظرف معين لأداء ما للفكرة والعاطفة عند المتكلم «الباث» من صبغة حركية، كما تتحدد مهمة التحليل الأسلوبي في دراسة الأثرالذي يحدث بصفة عفوية لدى السامعين «المتقبلين»، وتهدف الأسلوبيّة إلى كشف الغطاء عن بذور الأسلوب من حيث هي كامنة في أبسط أشكال التعبير»(6). إن طبيعة الخطاب الأدبي تتطلب من درسه استعدادا معينا حتّى تتمّ

عمليّة الاستيعاب، والتفاعل، وهذا الاستعداد هو امتلاك عدّة الدخول إلى حضرة الخطاب، وأهم عدّة للتعامل مع الخطاب وتحليله هي التمكّن من كثير من المعارف التي يستعملها الدارس أدوات لتحليل الخطاب، وفكّ مغاليقه، وتحديد دلالاته ورؤاه، ومعنى ذلك أنّ الخطاب هو امتداد لقارئه، بمعنى أنه ليس جامدا على الورق، كما أن الخطاب الأدبي ليس إلا صورة من تداخل خطابات أخرى سابقة عليه تمنحه خصوبته، وتمكّنه من تواصله مع قارئه، فالخطاب الأدبي هو شحنة من الخصائص اللغويّة والنفسيّة والثقافيّة والحضاريّة.

إنّ أبحاث الشكلانيين الروس تركّز على العناصر النصيّة، وعلى العلاقات المتبادلة بينها، وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل النص، وهنا تكمن فيما يبدو إحدى أكبر مزايا الشكلانيين، لقد طوروا مناهج لتمييز العناصر النصية ووظيفتها، ولقد حللوا العناصر البانية للنصوص الأدبيّة، وترجع إسهاماتهم الأساسية إلى شروعهم في إنشاء لغة واصفة لخصوصيات الظاهرة الأدبيّة، ويتجلى ذلك في توظيفهم مفاهيم نقدية يهدفون من خلالها إلى دراسة الخطاب الأدبي وتحليله تحليلا موضوعيا؛ ينزع إلى العلمية. وتصدى الشكلانيون الروش كما أشار إلى ذلك «تودوروف» إلى تحليل النصوص أكثر من تصديهم لبناء نظرية منسجمة، والأعمال التي تمثل أكبر اللحظات في انتاج الشكلانيين هي ملاحظات «شكلوفسكي» حول طريقة الخلط في قصص «تشيخوف» ودراسته لـ «دونكشوت»، ومقال «بوريس إيخنداوم» «كيف صنع معطف كوكول»، وتأملات «رومان جاكبسون» حول «الشعر الروسي الجديد». لقد كان «شكلوفسكي» يعتبر الخطاب الأدبي معطى منفصلا عن موقع القارئ ومعزولا عن السياق التاريخي الأدبي الذي هو جزء منه، وكان «يوري تنيانوف» يرى أن النص يمكن أن ينشأ باعتباره غير أدبي، وينظر إليه باعتباره أدبا والعكس، هذا التصورُ أعاد «تنيانوف» تناوله وخصصه في مقالاته المتعلقة بتاريخ الأدب خاصة في «الواقعة الأدبيّة» (1924) و«من التطور الأدبي»(1927)، ويرفض «تنيانوف» إمكانية تعريف مفهوم الأدب بالتجريد يقول : «إن وجود واقعة أدبية متعلق بنوعيتها المميزة، وبعبارة أخرى متعلق بوظيفتها[7]»، إن التمييز بين الشكل والوظيفة الذي جرى أولا في مستوى تحليل الخطاب يمارس على

الشكل العام للخطاب، وعلى وظيفته في سياق واسع ثقافي وأدبي وتاريخي؛ وهذه النظرة تعني العبور من الشكلانية نحو الوظيفة. وكان «تنيانوف» يرى أن الخطاب الأدبي الواحد يمكن أن يمتلك وظائف مختلفة في سياقات أدبية واجتماعية اقتصادية مختلفة، وهذا جعله يُدخل مبدئيا تفريقا بين الذي يحللُ الظاهرة الأدبيّة، وبين تجربته الشخصية باعتباره قارئا وهذا التفريق المتمثل في فصل التحليل عن التقويم، وعلم الأدب من النقد الأدبي قد صار واحدا من الوسائل التي تسمح بمراقبة أطروحات النظرية الأدبيّة، ويكون قاعدة العلم الأدبي المعاصر»[8].

قام الشكلانيون الروس بإجراءات حددوا من خلالها مفهوم الأدبيّة ورفضوا المقاربات النفسية والاجتماعية، التي كانت تهيمن على النقد الأدبي الروسي في ذلك الوقت، ولم يعد تحليل الخطاب الأدبي عندهم ينطلق من سيرة حياة الكاتب ولا من تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة له، ولذلك اتجهوا إلى تحديد مفهوم أدبية الأدب انطلاقا من الاجراءات الآتية :

1– إقامة التقابل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، وحاولوا تحديد العلاقة بين اللغة الانفعالية واللغة الشعرية والتركيب الصوتي للشعر، وقد استتبع ذلك دعوات إلى إقامة بلاغة جديدة تضاف إلى الشعرية، وأهمُ من بحث في الموضوع «رومان جاكبسون» في «الشعر الروسي الحديث» و«حول الشعر التشيكي».

2– عرضوا إلى النبركمبدإ بان للشعر، وبحث في الموضوع «ب. إيخنباوم» في بحث «ميلوديا الشعرالغنائي الروسي».

3– انطلاقا من الايقاع الشعري والوزن تمّ التوصل إلى إدراك الشعر شكلاً متميزا للخطاب، يتوافر على خصائصه اللسانية المتميزة «الصوت، المعجم، والنظم، والدلالة»، وبحثوا في الوزن والقاعدة الوزنية والإيقاع في الشعر والنثر، وأهم من بحث في هذه الظاهرة «ب. توماشفسكي» في دراسته «حول الشعر».

4– بحثوا في العلاقة بين الايقاع والدلالة في الشعر ومنهجية الدراسة الأدبيّة، وأشار إلى هذه الظاهرة «ي. تينيانوف» في بحثه «مشكل اللغة الشعرية».

5– وانطلاقا من المفهوم العام للشكل بمعناه الجديد «النظام» تمّ التوصل إلى مفهوم النسق ومفهوم الوظيفة، وانطلاقاً من تحديد مفهومي النسق والوظيفة تمّ الانتقال الى إقامة تصور جديد لتطور الأشكال تاريخياً، وإلى جانب هذا أظهروا كيف تتداخل الضرورات المفروضة على الأثر الأدبي من الواقع بتلك المفروضة من بنية الأثر الخاصة، وأهمّ من أشار إلى هذه الظاهرة «أ سكا. فتيموف» في بحثه «نظرية الشعر».

6– أشاروا إلى بنية الخرافة العجيبة، و أهم من آثار هذه القضية النقدية وأسس دعائمها «فلاديمبر.بروب» في بحثه «بنية الحكاية الشعبية».

7– قامو بتصنيف الأشكال، وكتب في هذا الموضوع «ف. شكلوفسكي» في بحثه «حول نظرية النثر»(9).

يحدد «جاكبسون» الوظيفة الشعرية للكلام انطلاقا من تحديد الأسلوب باعتباره معطى لسانياً يشكل بنية الخطاب وذلك بعدّه الخطاب حدثا لسانيا، والحدث اللساني حسب «جاكبسون» هو تركيب عمليتن متواصلتين في الزمن، ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، تمّ تركيبه لها تركيبا يقتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرّف في الاستعمال، فإذا بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع ممّا يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية، وهي علاقات حضوريّة تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفويّة والاعتباط(10).

كان إسهام «جاكبسون» حاسما في تأسيس النظرية الشعرية الحديثة؛ على أنّ أبحاثه اتسمت باختزال شديد كانت له نتائج سيئة في كتب بعض أتباعه، وأهم مظهر لهذه النزعة يتجلى في المقابلة المتناقضة : الشعر/ النثر، وقد كان واقعاً بلا شك تحت طائلة هذا المفهوم الابستمولوجي الثنائي السائد في عصره المتخذ أساسا لدراسة مختلف الظواهر الطبيعية. على أن «جاكبسون» هو باحث ذو خبرة واطلاع واسع لم يبُق تلك الثنائية المتناقضة وحدها، وإنّما جعل إلى جانبها ثنائية متضادة، ممّا يجعل هامشا للتقاطع والتمازج، وهذا

الهامش هو ما استثمرته بعض الدراسات اللاحقة معتبرة أن ليس هناك جنس أدبي صرف لا تشوبه شائبة، ولكن الذي استقر في أذهان بعض الشعريين هو ذلك التقابل[11]. والواقع أنّ الأسلوبيين والشعريين درسوا الوقائع اللسانية في الخطابات بإجراءات علمية تعتمد الوصف والتحليل الموضوعي أكثر من اعتمادهم التنظير ورسم الحدود بين أنواع الخطابات، ولذلك كانوا يلحون على : «أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبيّة؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً، ينبغي أن تؤول هذه المقولة على صعيد الاستخدام وليس الموضوع[12]، إنّ كل دراسة بمجرد ما تريد أن تكون عملية، تصطدم بمشاكل الاصطلاح، وهكذا نجد غالبية الباحثين يرفضون حق الدراسات الأدبيّة في أن تتوافر على مصطلحات محددة ودقيقة بحجة أنّ تقطيع الظواهر الأدبيّة يتغيّر بحسب الفترات والبلدان، وكون الشكل والوظيفة، كوجهين للعلامة يتغيّران باستمرار يحول دون تصنيف مطلق، إنّ كلّ تصنيف ساكن يلزمه أن يُبقي على هذين الوجهين المتماثلين أياً كانت التغيّرات التي تلحق الوجه الآخر، وما يلحق هو أنّ : أ– كلّ مصطلح يجب أن يعرف بالعلاقة مع المصطلحات الأخرى وليس بالعلاقة مع الظواهر– (الأعمال الأدبيّة)– التي يعنيها.

ب – كلّ نظام للمصطلحات يصلح لمفصلة تعاقبية معينة تكون حدودها المفترضة تعسفيّة[13]. يقول تودوروف «ليس العمل الأدبي هو ذاته موضوع الشعرية، إنّما تبحث عنه الشعرية هو خصائص هذا الكتاب الخاص الذي هو الخطاب الادبي»[14]. ويدعو «تودوروف» إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب أو العمل الأدبي، وذلك لاعتبارات عديدة؛ من بينها أنّ هناك علاقات بين الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، وتحديد مفهوم الخطاب الأدبي كما سبقت الإشارة إليه – يساعد على إبراز الخصائص التي تميّزه من غيره.

إنّ خير وسيلة للنظر في حركة الخطاب الأدبي، وسبل تحرره هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كان مقولة لغوية اسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري كما يشخصها «رومان جاكبسون» في نظرية الاتصال وعناصرها الستة التي تغطي الوظيفة الأدبيّة أيضا[15]. فالخطاب الأدبي

فعالية لغوية انحرفت عن مواضعات العادة والتقليد، وتلبستْ بروح متمرِّدة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزِّها [16].

يُعرَّف «تودوروف» الخطاب الأدبي بأنّه خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبراً أنّ الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعةِ البصر، بينما يتميزّ عنه الخطاب الأدبي بكونه ثخناً، غيرشفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكّنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا فصدّ أشعةَ البصر أن تتجاوزه[17].

ويعرفه «بيار جيرو» فيقول : «الخطاب يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية فيكون سياقه الداخلي هو المرجع، ليقيم دلالاته حتى لكأنّ الخطاب هو معجم لذاته»[18]. ويذهب «ر. ل فاغنر» المذهب نفسه فيرى أنّ الخطاب الأدبي صياغة مقصودة لذاتها، ولغته تتميز عن لغة الخطاب العادي أو النفعي بمعطى جوهري لأنّه مرتبط بأصل نشأة الحدث اللساني في كلتا الحالتين : فبينما ينشأ الكلام العادي من مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي وإدراك»[19].

يشكل «تحليل الخطاب» قضية أساسية في دراسات «فرانسوا راستيه» وخاصة في دراسته بدلالة التشاكلات[20]، يقدم تصورّه لهذه الإشكالية انطلاقا من «تحليل الخطاب»

ويظهر في البدء كيف استطاعت اللسانيات تحقيق مشروعيتها العلمية وأخذت صفة العلم عن جدارة، ويُرجع «راستيه» ذلك إلى نجاح اللسانيات في تحديد موضوعها، والاعلان عن الحدود التي تقف عندها فكان موضوعها الجملة والوحدات اللغوية المكونةَ لها.

ومن هنا يرى «راستيه» أنّهُ على «تحليل الخطاب» أن يحدد موضوعه فالتحليل الذي يهدف إلى تجاوز الجملة عليه أن يعلن عن الحدود التي يمكن أن يقف عندها، ومن هذا المنطلق يقدم ثلاث مقاربات لتحليل الخطاب وهي :

1– اختزال الخطاب إلى موضوع للسانيات، وتحديده كتقاطع بسيط وخطي للجمل، وللقيام بتحليل خطابات أدبية علينا أن نوفرّ قواعد تضطلع بهذه المهمة.

2 – يرى «راستيه» ضرورة إبعاد الخطاب عن أن يكون موضوعا للسانيات، ويؤكد على اعتباره غير مرتبط باللسان، ولكنه مرتبط بالكلام، وفي هذه الحال سوف لن يكون داخلا ضمن مجال علوم اللسان، لأنّ هناك العديد من اللسانيين الذين لايزالون يعترضون على أن يكون تحليل الخطاب علماً لسانياً.

3– وضع علم للخطابات يكون موازياً للسانيات، ويكون موضوعه الفعلي واحداً وموضوعه المعرفي مختلفا: وهكذا نكون بالضرورة أمام علمين مخلفين وإنْ كانا يتقاطعان ويتكاملان، وهذا الخيار ممكن بدوره وسنلاحظ أنّه ممارس في تحليل الخطابات الأدبيّة. وذلك من خلال التمييز بين لسانيات الجملة ولسانيات الخطاب.

4– يقدم «راستيه» مقترحا جديداً، لتحليل الخطاب، فهو يذهب إلى عدم اعتبار البنيات الخطابية مخلفة مسبقا عن البنيات اللسانية، إذ علينا أن نسمي البنيات التي تنظم عناصر المستوى اللساني الواحد بنيات بلاغية ولهذ نسمى البنيات التي تطابق عدة بنيات بلاغية وعلى مستويات متعددة بنيات أسلوبية، وعلينا من جهة أخرى ألا نعطي للجملة، ولا لأية وحدة لسانية دوراً نظرياً مسبقاً لأنّه سيكون من العبث إنجاز لسانيتين مختلفتين إحداهما عن الأخرى لتحليل مقطعين في خطاب واحد مثلاً بذريعة أنّ اللسانيات الأولى تهتم بالجملة والثانية بالعديد من الجل، وبذلك يمكننا أن نقدم «تحليل» الخطاب» كاختصاص جديد له موضوعه الخاص. وانطلاقا من هذا التصور يقوم «راستيه» بدراسته عن «التشكلات» في البنيات الخطابية[21]. ومفهوم التشاكل نقله «غريماس» من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات وقد احتل هذا المفهوم في الاتجاه «السيميائي البنيوي» مكاناً هاماً، واستعمل كمفهوم إجرائي في تحليل الخطاب، وإذا كان «غريماس» قصره على تشاكل المضمون في كتابه «الدلالة البنيوية» فإن «فرانسوا راستيه» عممه ليشمل التعبير والمضمون معا، أي أن التشاكل يصبح متنوعا تنوّع مكونات[22] الخطاب بمعنى أن هناك تشاكلا صوتيا وتشاكلا نبرياً، وإيقاعياً، وتشاكلاً منطقياً، وتشاكلا معنويا.

فاذا كان تعريف التشاكل عند «غريماس» هو: «مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما

نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة»[23] وهذا التعريف مختص على التشاكل المعنوي، وفي الحكاية فقط، في حين أنّ االتشاكل ملاصق لكل تركيب لغوي. بينما نجد «فرانسوا راستيه» يعرف التشاكل بأنّه : «كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت»،[24] وهذا التحديد يشير إلى أن التشاكل لا يحصل إلاّ عند تعدد الوحدات اللغوية المختلفة ومعنى هذا أنّه ينتج عن التباين، فالتشاكل والتباين لا يمكن فصل أحدها عن الآخر، وقد استند محمد مفتاح في دراسته ظاهرة التشاكل في قصيدة ابن عبدون على تحديد المفهوم عند كل من راستيه وغريماس[25]. فدرس تشاكلات الأصوات في مخارجها وصفاتها وأوّل دلالاتها طبقا لسياق النصّ كما يزعم، غير أن ماذهب إليه من تأويل يجانب الصواب أحيانا ويخرج عن الموضوعية في مواطن من بحثه.

يكاد يُجمع أغلب المتحدثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على ريادة الأمريكي «زيليغ هاريس» في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون بـ: «تحليل الخطاب» إنّه أوّل لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتعدى الجملة الى الخطاب. سعى «هاريس» إلى تحليل الخطاب بنفس التصوّر والأدوات التي يحلّل بها الجملة، واهتم بتحليل الخطاب انطلاقا من مسألتين «الأولى»: توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة، وهذه مسألة لسانية محضة. أما المسألة «الثانية»: فتتعلق بالعلاقات الموجودة بين اللغة والثقافة والمجتمع، وكان اهتمامه بهذه المسألة أقل من الأولى، عرف «هاريس» الخطاب: «بأنّه ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تتكوّن من مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[26].

ومن خلال هذا التعريف يسعى «هاريس» إلى : تطبيق تصورّه التوزيعي على الخطاب والذي من خلاله تصبح كلّ العناصر، أو متتاليات العناصر في مختلف مواطن الخطاب لا يلتقي بعضها ببعض بشكل اعتباطي، إذاً التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تعبر عن انتظام معين يكشف عن بنية الخطاب، ومحدّد هذا الانتظام بين متتاليات الجملة يكمن فيما يسميه: بالتوازي ومن

خلال بحثه عن طبقات التوازيات الموجودة بين العناصر (أجزاء النص المورفيمات...) فيما بينها، وبحسب الترابطات الموجودة بينها يضبط بنية الخطاب، وذلك عن طريق تشكيل طبقات التوازي الحاصلة في لوحة ذات محورين : أفقي وعمودي، تظهر في المحور الأول الأفقي العلاقات بين طبقات التوازي داخل كلّ جملة في النصّ أمّا في المحور العمودي فإنّنا نجد تتابع الجمل حسب ترتيبها كما هي عليه في النص المتن[27]. لقد اشتغل «زيليغ هاريس» في تحليله للخطاب على متون قصيرة، وذات طبيعة إشهارية تكثر فيها التوازيات بشكل ملموس. كما ان اختزاله التحليل بحسب المكونات المباشرة يجعل كلّ جملة تعود إلى بنياتها الأولية: مركب اسمي + مركب فعلي. وإذا كان كلّ نصّ قابلا لأن يرجع إلى هذه البنية الأساس، فإنّ هذا النمط من الاختزال، يصبح بلا أهمية في تحليل الخطاب لأنّه بدل العمل على إبراز البنية الخاصة لجمل نصّ ما في تسلسلها يقف التحليل عند حد تقديمه الخطاب كمتتالية من مركبات اسمية وفعلية ذات علاقات معينة[28].

ينطلق الأمريكي «زيليغ هاريس» من تحديد دور اللسان الذي يجب أن يتجاوز مستوى الجملة لكي يعانق الخطاب، وهو بهذا يتجارز تحديد «دوسوسير» الذي اقتصر على دراسة الجملة، ويخرج من ثنائية اللغة والكلام، ممّا يجعل منه في نظر البعض مؤسس لسانيات النص أو الخطاب[29]، إنّ طريقة التحليل عند «هاريس» تقوم على مفهوم التعادل؛ الذي يعني تطابقا دلاليا وتركيبيا بين الوحدات، بل هو بحث في التعادلات الموجودة بين الوحدات التي تأخذ التوزيع والتجاور نفسهما، والأمثلة على ذلك تبدو فيما يلي [30] :

(أ)	(م)
هنا الأوراق تسقط في	أواسط الخريف
(أ)	(ن)
هنا الأوراق تسقط في	نهاية أكتوبر
(ب)	(م)
البرد الأول يأتي في	أواسط الخريف
(س)	(ن)
تشعل التدفئة بعد	نهاية أكتوبر

– من خلال هذه الأمثلة يلاحظ «هاريس» أن (م) تعادل (ن) حيث أن المقطعين في الجملتين يوجدان في الجوار نفسه أي يأخذان التوزيع نفسه، كما أن (ب) تعادل (س) بينما (م) تعادل (ن) وهكذا دواليك.

– الإضافة الأساسية في تحليل«هاريس» للخطاب، تتعلّق بتأكيده على العلاقة الموجودة بين اللغة والثقافة، ذلك لأنّ مأخذ «هاريس» على اللسانيين هو أنهم لم يقدموا تحليلاً لهذه العلاقة، ففي جملة«كيف حالك؟» لا يتعلق الأمر في رأي «هاريس» بالسؤال عن صحة المخاطب بقدر ما هو متعلق بالتعبير عن المجاملة، فالوضع الاجتماعي والسلوك حسب «هاريس» يحضران في النظام اللغوي وليس بمعطيات خارجية يقع البحث عنهما فيما هو ليس عن أذهاننا بلغوي، كذلك يجب ألاّ يغيب عن بالنا «أنّ النحو التوليدى على الرغم من أنه فى الأساس نحو دراسة الجملة، فإنّه عندما يدرس الجمل المدمجة، يكون بذلك قد فتح المجال بالنسبة لمنظري نحو النص أن يمروا من مستوى الجملة إلى مستوى أعم وأشمل هو نحو النص»[31].

يتلّخص منهج «هاريس» في المعالجة العلمية للغة عن طريق النصوص التي تنبني أولاً وأخيرا على السياقات أي على معطيات صوتية تتحدد بموقعها من خلال أقسام الخطاب، وليس بوظيفتها التركيبية العامة، والمبدأ الأساسي المعتمد فى هذا هو أنّ لكلّ وحدة لغوية توزيعاً اقترانياً خاصاً بها، والتوزيع فى نظره هو مجموع السياقات التي تظهر فيها الوحدة. وهذا التوزيع هو الذي يميّز الوحدات المختلفة عن بعضها.

يقدّم الباحث «إيميل بنفنيست» تعريفاً للخطاب كان له أثر في الدراسات الأدبيّة التي تقوم على دعائم لسانية وأسلوبية، فهو يرى: «أنّ الجملة تخضع إلى مجموعة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة فى الخطاب، ومع الجملة – نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات – على اعتبار أنّ الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وندخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل نعبّر عنه بوساطة الخطاب» [32] ويتضح من خلال هذا التعريف، أنه يقوم على اعتبار اللسان مجموعة علامات مستخلصة بوساطة إجراءات صارمة من جهة، ويقوم من جهة أخرى على تجلي اللسان في عملية التواصل، وتبعاً لذلك تغدو الجملة

منتمية إلى الخطاب، ويمكن تعريفها بأنّها وحدة الخطاب، ونجد «بنفنيست» يقيم مع العديد من اللسانيين مفهوم «التلفّظ» ومو يعني الفعل الذاتي في استعمال اللغة، إنّه فعل حيوي في إنتاج نصّ ما كمقابل «للملفوظ»، باعتبار الموضوع اللغوي المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التي أنجزته، وهكذا يتيح «التلفظ» دراسة الكلام ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة، (33) ومن هذا المنطلق يحدد «بنفنيست» الخطاب بأنّه:

«الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل»[34]، والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما برساطة متكلم معين في مقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفّظ .

يحاول «بفنيست» أن يضع الشروط التي تمثّل الحد الأدنى للمقارنة بين أنظمة من رتب مختلفة، إذ لكلّ نظام سيميائي يقوم على العلامات ان يحوي :

1– قائمأ محددة من العلامات.

2– قواعد للتنسيق تتحكم في تشكيل هذه العلامات .

3– بغض النظر عن طبيعة المقولات التي ينتجها النظام وعدد هذه المقولات»[35].

وما يلاحظ على هذه الشروط أنها لا تحدّد نظام العلامات في الخطاب تحديداً نهائيا، لأنّه ليس هناك خطابا نموذجيا يمكن أن يحاكي، وإنّما الخطاب الأدبي يشكّل خاصية فردية لها نظامها الخاص، والخطاب الأدبي بهذا المعنى هو نظام دال، لذلك كان لزاما على محلّل الخطاب أن يعرف الطريقة التي يُنتج بما الخطاب دلالته، وهذا يقتضي معرفة الوحدات التي يستخدمها هذا الخطاب في تشكيل نظامه، وإنتاج معناه .

يقول «بنفنيست» «يجب أن تكتشف العلاقات الدالة في «اللغة الفنية » داخل العمل الفني نفسه، فالفن ليس سوى عمل معيّن يبثّ فيه الفنان بمحض حديثه تعارضات وقيما، يتحكّم فيها تحكماً مطلقاً، دون أن ينتظر «إجابة» أو يحاول أن يلغي تناقضات، فالشيء الوحيد الذي يقع على عاتقه هو التعبير عن رؤية تخضع لمعايير–واعية أو غير واعية – يجسدها العمل، ويصبح فى جملته شاهداً عليها»[36]. إنّ الخطاب نظامٌ دال يتشكل من مادة أساسية وهي اللغة

وهي تعطينا «النموذج الوحيد لنظام يمكن وصفه بأنه سيميوطيقي في بنيته الشكلية وفي تأديته لوظيفته، فاللغة.

1– تتمثل في القول الذي يحيل إلى موقف ما، فإذا تكلمنا فإننّا نتكلم دائماً عن شيء ما.

2–تتكوّن من حيث الشكل من وحدات مستقلة تمثل كلّ واحدة منها علامة.

3– تنتج اللغة وتستقبل في إطار قيم إشارية مشتركة بين أعضاء مجتمع واحد.

4– تمثل اللغة التحقيق الوحيد للاتصال بين ذات المتكلم وذات المخاطب.

وتمثل اللغة لهذه الأسباب مجتمعة، التنظيم السيميوطيقي الأمثل، وتعطينا فكرة واضحة عن وظيفة العلامة»[37]. إنّ اللغة تستخدم في إنتاج الخطاب وهي لا تختزل إلى متتالية من العلامات نقوم بالتعرف عليها على حدة، ذلك لأنّ إضافة العلامات الواحدة إلى الأخرى لاتنتج الدلالة بل على العكس من ذلك، إنّ المعنى «المقصد»«l'intente» المدرك في كليته هو الذي يتحقق وينقسم إلى علامات خاصة هي الكلمات[38] ويحدّد «بنفنيست» الخطاب بمعناه الأكثر اتساعاً يقول إن الخطاب : «هو كلّ تلفّظ يفترض متكلماً ومستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما.»[39] وهذا التعريف يحيل إلى تعدّد الخطابات الشفوية وتنوّعها، وهو يشمل المخاطبة اليومية كما يشمل الخطاب الأكثر صنعة وعناية بالتشكيل اللغوي والأسلوبي.

يُميّز «بنفنيست» بين نظامين للتلفّظ بوساطة تحليله مقولة الضمير والزمن، فيبرز نظامين للتلفظ هما : «الحكي، والخطاب»، ويبيّن كون هذا التمييز لا يرتبط مطلقاً بالتمييز الذي يقوم عادة بين اللسان المكتوب واللسان الشفوي، فالتلفظ القصصي يحتفظ به الآن في اللغة المكتوبة بينما الخطاب كتابيا وشفويا وفي الممارسة العملية للتلفّظ نجد أنفسنا في الوقت نفسه ننتقل من أحدهما إلى الآخر.[40] والملاحظ أنّ الباحث هنا يؤسس بعض مقولاته– في الخطاب وتحليله، ومن هذا المنطلق يعدّ عمله ارهاصاً كغيره من الارهاصات –في هذا المجال المعرفي– التي حاولت الانتقال بميدان اللسانيات إلى أبعد من حدود الجملة كوحدة لغوية يقوم عليها البحث اللساني. في محاولة تحديد مفهوم

الخطاب على أنّه «متوالية من الجمل»، ولا تعني أنّ هذه المتوالية من الجمل لا تربطها مقاييس، بل على العكس من ذلك إذ لا بدّ لها من روابط تحقق انسجام الخطاب واتساق وحداته اللغوية. يرى «ميشال ريفاتير» أنّ التحليل السيميائي- الأسلوبي للخطاب الأدبي إجرائي أكثر من التحليل اللساني، وأقام كتابه «سيميوطيقا الشعر». على عدّة مفاهيم إجرائية تستند إلى حقول معرفية متنوِّعة : «الجشتالتية، نظرية التلقي، السيميوطيقا،» وحسب ريفاتير أنّ النصّ الشعري لا يحيل على واقع خارج عنه، يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه، وإنّما له واقعه الداخلي، فصدقه يستمدّه من ذاته وليس من خارجه، فاللّغة تولّد اللغة، واللغة تحيل على اللغة. وبناء على هذا المبدأ النظري العام يجعل جوهر العملية الشعرية شيئين متلازمين : اللعب اللغوي، والتناص. كما أنّنا نجد مقابلات أخرى ترتبط بالمبادىء الأساسية وتوضحها[41]. يقول محمدّ مفتاح إنّ ما نراه في كتاب «ريفاتير» «سيميوطيقاالشعر» هو رصد خصوصية الخطاب الشعري، فكلّ أنواع الخطاب الشعري الخيالية تقوم على تلك المقابلات التي ذكرها [42]. إنّ طبيعة التشكيل الأسلوبي للخطاب الأدبي هي التي تؤسس آراء «ميشال ريفاتير» وذلك من خلال بحوثه النظرية والتطبيقية التي تحاول أن تؤصل منهجا في تحليل الخطاب الأدبي اعتماداً على معطيات الأسلوبيّة البنيوية وإجرءاتها المنهجية التي تجعل من الوقائع الأسلوبيّة المكونة للخطاب مركزاً أساسياً في الدراسة والتحليل.

يقول «ميشال ريفاتير» : «تختلف لغة الشعر عن الاستخدام العادي المألوف للغة وهذا أمر يدركه القارىء العادي وحتى القارىء الساذج، حقيقة أنّ الشّعر كثير مايوظّف كلمات لا ترد في الكلام العادي، وغالباً ما يتميز بنحو خاص»[43]. والشعر جنس من الخطاب الأدبي، لذلك يمكن تعميم هذا الرأي بأنّ الخطاب الأدبي يستخدم لغة تخرج عن المألوف، وإذا ما خضعت لغته للمألوف، واستعمل قائله أو كاتبه لغة قريبة من لغة الحياة اليومية، فقد بعض خصوصياته الشعرية فهناك عامل ثابت لا يتغير وهو أن الشعر- والخطاب الأدبي عامة- يعبّر دوما عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر أو الشعر يقول شيئاً ويعني شيئا آخر. والفارق الذي نلمسه بين الشعر وغير الشعر

فارق يمكن أن يتضح اتضاحاً كاملاً بطريقة تضمّن النصّ الشعري للمعنى[44]. «وبما أنّ الظاهرة الأدبيّة ليست إلا علاقة جدلية بين النصّ والقارىء، فلا بد أن نتأكّد- عند صياغة هذه الجدلية من أنّ ما نقوم بوصفه هو ذاك الذي يستوعبه القارىء فعلاً أثناء القراءة، وأنْ نتساءل إذا ما كان القارىء مُلزماً بقراءة معينة للنصّ أم أن له حرية الاختيار بين قراءات عديدة للنص ذاته، كما ينبغي لنا أن نفهم كيف يتم استيعاب النصّ.»؟[45] إنّ النصّ أو «الخطاب الأدبي» من وجهة نظر المعنى ليس إلاّ سلسلة من وحدات إعلامية متعاقبة، أمّا من جهة نظر الدلالة فالخطاب وحدة دلالية فريدة، وعلى ذلك فكلّ علامة في الخطاب تقوم بالتعبير عن التعديل المتواصل لمبدأ المحاكاة، فهي هامة لقيمة الخطاب الشعري، وبهذا وحده يمكن اكتشاف الوحدة الكامنة وراء الصور المتعددة[46].

إنّ كلّ خطاب أدبي يفترض خطاباً آخر سبقه أو عاصره وفي هذه العلاقة الجدلية يشكل أن يشكّل الخطاب السابق أو المعاصر مرجعا مباشرا أو غير مباشر للخطاب المنتوج حديثا، فالخطاب تشكيل من العلامات الرمزية والبنيات التكوينية، وهذه البنيات هي الإيديولوجيا، والجمالية، والتناص والدوافع والمرجع، وجميع ذلك مصوغ في نظام دال مركب موروث من السنن الثقافية الاجتماعية.

إنّ ما يركزّ عليه «ريفاتير» ليس هي القواعد المنتجة للكلام، ولكنه يركزّ على الكلام- «الخطاب»- من حيث هو منتج لنظامه، ونظام الخطاب هو أسلوبه، ويتم «ريفاتير» في تحليله الأسلوبي- للخطاب الأدبي- بالأنماط الأسلوبيّة التي تقوم على الاختلاف، أي اختلاف المُنتج من الكلام مع القاعدة اللغوية من جهة، واختلاف هذا الكلام مع المعنى منطقا، والدلالة اتساقا عن الكلام العادي المألوف من جهة أخرى، فالأسلوبية تهتم بدراسة الخطاب الأدبي لأنه بناء على غير مثال، وتبحث عن كيفية تشكيله حتّى صار خطاباً له خصوصيته الأدبيّة والجمالية، فالخطاب الأدبي مفارق لمألوف القول، ومخالف للعادة، وبخروجه هذا يكتسب أدبيته ويحقق خصوصيته فاختلاف الخطاب الأدبي عن صنوف الخطاب الأخرى يكون بما يركبه فيه صاحبه من خصائص أسلوبية، تفعل في المتلقي فعلاً يقرره الكاتب مسبقا ويحمله عليه، وبما تقتضيه الكتابة من

وسائل تختلف عن مقتضيات المشافهة، ولذلك كان «ريفاتير» يرى أن الخطاب الأدبي «لايرقى إلى حكم الأدب إلاّ إذا كان كالطود الشامخ والمعلم الأثري المنيف يشد انتباهنا شكله ويسلب لبنا هيكله»(47). إنّ هذا يؤكد أن الخطاب الأدبي مسرود من لغة لا يتوقع الملتقي حضورها، ومبنّي على علاقات تخيّب ظنّه، وتراوغ ترقّبه ممّا لايترك له حرية كبيرة في فكّه، واختصار المسافات إلى معناه، فالخطاب الأدبي يكتسب فرادته من كونه دالٌ على نفسه مفارق لغيره، ودلالته على نفسه يؤتاها من مرجعيته الحائلة عليه، فمرجعية الخطاب الأدبي نابعة منه منبثة عليه، «فهو نسيج وحده. لانظير له في علم غيره»(48).

يقول «ريفاتير» : إذا أردنا فهم سيميوطيقا الشعر فعلينا أن نميّز بين مستويين أو مرحلتين في القراءة، فعلى القاريء قبل الوصول إلى الدلالة أن يتجاوز المحاكاة حيث يبدأ حلّ شفرة القصيدة بالقراءة الأولى التي تستمر من بداية النصّ إلى نهايته، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها متبعاً في ذلك المسار السياقي Syntagmatique ففي هذه القراءة الاستكشافية Heuristique الأولى يتمّ تفسير أولي لأن المعنى يتم فهمه من هذه القراءة ويعتمد الدور الذي يلعبه القاريء في هذه القراءة على كفاءته اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة، وفي هذه المرحلة تبدو الكلمات مرتبطة قبل كلّ شيء بالأشياء كما تعتمد هذه المرحلة على قدرة القارىء على إدراك التضارب بين الكلمات : مثلا تمييزه للصور البيانية والمجازية أي اكتشافه أن كلمة ما أو عبارة ما قد لاتعني حرفياً، وإنّما تعني فقط عندما يقوم القارىء (وليس سواه من يقوم بذلك)– بتحويل دلالي، أي عندما يقرأ القارىء تلك الكلمة أو العبارة بوصفها استعارة مثلا أو كناية، وكذلك ينطوي إحساس القارىء بالمفارقة وبالفكاهة أو بالأحرى انتاجه لهما. على قراءة ثنائية ذات بعدين مزدوجين للنصّ الخطيّ الواحد، أنّ مجهود هذا القارىء لا ينطلق إلا من لا نحوية النص وبعبارة أخرى، فإنّ كفاءة القاريء اللغوية تجعله يشعر بلا نحوية النص، ولكنّه لايقدر أن يتجاهلها لأنّ النصّ يسيطر على هذا الاحساس بالذات، فاللانحوية تنشأ من كون العبارة تتولّد عن كلمة كان من المفروض أن تستبعدها، أي أنّ التسلسل

اللفظي الشعري في القصيدة يتسم بالتناقض بين ما تفترضه الكلمة وبين ما تفرضه وليست الكفاءة اللغوية هي العامل الوحيد، فالكفاءة الأدبيّة تلعب

أيضا دورا في معرفة القارىء للمنظومات الوصفية والثيمات الأدبيّة ولأساطير المجتمع وخصوصا معرفته للنصوص الأخرى، وكلّما كانت هناك تغيّرات وتكثيفات في النص– كوصف ناقص أو تلميحات أو استشهادات– فالكفاءة الأدبيّة وحدها. هي التي تمكن القاريء من الاستجابة كما ينبغي بإتمام النص وإكماله وفقا للنموذج المفترض. وفي هذه المرحلة– الأولى من القراءة يتمّ استيعاب المحاكاة أو يتم تجاوزها ولا داعي للاعتقاد بأنّ استيعاب النص في المرحلة الثانية ينطوي بالضرورة على إدراك أن المحاكاة تنطوي بالضرورة على المغالطة المرجعية[49].

والمرحلة الثانية في القراءة هي مرحلة القراءة الاسترجاعية Retroactive حيث يحين الوقت لتفسير ثان أي لقراءة تأويلية Hermeneutique حقيقية، ويتذكر القارىء عند تقدمه من قراءة النصّ ما قد انتهى حالاً من قراءته فيعدلّ من فهمه له في ضوء ما يقوم به الآن من تفسير، فالقارىء عند تقدمه من بداية النص إلى نهايته– يراجع ويعدلّ ويقارن باستمرار ما قرأ؛ وهو في الواقع يقوم بقراءة بنيوية، وكلّما استمر في قراءة النص– بالمقارنة أو بالجمع بين العبارات المختلفة والمتتابعة التي لاحظها في أول الأمر بوصفها عبارات لا نحوية– أدرك أنّها عبارات متعادلة لأنها تبدو وكأنّها صيغ متعددة لمولد بنيوي واحد، فالنص في حقيقة الأمر تنويع أو توزيع بنية واحدة– رمزية أو ثيمائية أو ماشاكل ذلك، وهذه العلاقة التي تستند إلى بنية واحدة هي التي تشكّل الدلالة، ويحدث الأثر النهائي للقراءة الاسترجاعية– أي ذروة وظيفة القراءة المُولّدة للدلالة في آخر القصيدة، وبناء على ذلك يتلاحم العامل الشعري في القصيدة مع كلية النص أي مع النص بوصفه كينونة محددة من القول ذات خاتمة وبداية (بداية ندرك أهميتها عبر الاسترجاع» ولهذا نجد أنّ وحدة الدلالة تكمن في النصّ، بينما نجد وحدة المعنى في العبارات. والجمل، ولكي يتوصل القارىء إلى اكتشاف الدلالة عليه أن يتجاوز عقبة المحاكاة، وممّا لاشكّ فيه أنّ هذه المرحلة ضرورية لتغيير رأي القارىء. فتقبل القارىء للمحاكاة يجعل من النحوية الخلفية التي تظهر اللانحوية من خلالها كما لو كانت حجر عثرة، حتى يمكن إدراكها أخيراً في مستوى آخر...»[50] وبتقسيم القراءة إلى مرحلتين يمكن

تحليل الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا وبخاصة في مرحلة القراءة الاسترجاعية التي يسخّر فيها الدارس جميع قدراته العلمية وخبراته للوصول بتحليله إلى نتائج موضوعية.

تناول «دومينيك مانقينو» D.Maingueneau في كتابة «الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب»[51] مجموعة من القضايا الأساسية في تحليل الخطاب، وأشار إلى أكثر الموضوعات أهمية في هذا المجال، وبينها التفكر في إيجاد مكانة لتحليل الخطاب ضمن العلوم الانسانية، هذا بالاضافة إلى إثارته قضية تحديد تحليل الخطاب وحدة داخل النظرية اللسانية، مادام لم يحدد منهجيته وموضوعه تحديداً صارماً، ويرى الباحث أنّ أهمّ ما يعيق تحليل الخطاب عن الاستقرار المنهجي والعلمي كونه يستعير أدواته الإجرائية من حقول معرفية أخرى، مثل : الدلالة: وهي من المجالات الأكثر تقلبا وبحثا عن الاستقرار في الفكر اللساني المعاصر، ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة الخطاب وموقعه في مجال اللقاء بين اللسانيات والعلوم الإنسانية وتجاذبه بين هذه العلوم.

يحدد «مانقينو» الخطاب باعتباره مفهوماً يعوض الكلام عند «دوسوسير». ويعارض اللسان، وبعد وقوفه عند تمييز «دوسوسير» الكلام من اللسان، يتبين كون الجملة لا تدخل في إطار اللسان، ولكنّها تنتمي إلى الكلام موئل الفعالية والذكاء الفردي، ومن هذا المنطلق يمكن إعداد الجملة وحدة خطابية، في بنية الخطاب الكلية والخطاب إنجاز فردي يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية، تربطها ببعضها علاقات تحقق للخطاب انسجامه .

يشير «مانقينو» إلى تعددّ دلالات الخطاب وذلك لخروج تحليل الخطاب عن المجالات اللسانية أحيانا، وينتهي إلى تعريف الخطاب كما يلي :

1–الخطاب مرادف للكلام عند «دوسوسير» وهو المعنى الجاري في اللسانيات البنيوية.

2–هو الوحدة اللسانية التي تتعدد الجملة فيه وتصبح مرسلة كلية أو ملفوظا.

3– الخطاب ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة العناصر بوساطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض.

4– يعارض «مانقينو» بين اللسان والخطاب . فاللسان ينظر إليه ككل منته وثابت العناصر نسبياً؛ أما الخطاب فهو مفهوم باعتبار المآل الذي تمارس فيه الانتاجية. وهذا المآل هو «الطابع السياقي» غير المتوقع الذي يحدد قيما جديدة لوحدات اللسان، لذلك فتعددُ دلالات وحدة معجمية هو أثر للخطاب الذي يتحولّ باستمرار إلى أثر للسان . ومن هذا المنطلق يصبح الخطاب خاصا بالاستعمال والمعنى فيه يتحقق مع زيادة مقام التواصل وخاصيته الإنتاجية والدلالية . وأهم الموضوعات التي يتناولها «مانقينو» في كتابه «الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب» هي: I –المؤسسة الخطابية، 1–المشهد الملفوظ، 2–الممارسة الخطابية II – التغاير 1–التغاير الظاهر، 2–من الخطاب إلى تداخل الخطابات.

III –كلمات الخطاب، 1–ماوراء المصطلحات المحورية، 2–الروابط الدلالية أو الانساق الدلالية، وينتهي إلى الخلاصة والفهارس[52].

يتناول «رولان بارت» في دراسته «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص» إسهام اللسانيات في تحليل الخطاب، فإذا كانت اللسانيات تقف عند حدود الجملة، فتصفها من عدة مستويات «صوتية وصرفية ونحوية ودلالية . . . »، فإن لسانيات الخطاب التي يطمح إليها يمكن أن تقام عل دعائم اللسانيات المعاصرة، إذ لايمكن للخطاب باعتباره مجموعة من الجمل إلا أن يدرس من هذه الزاوية، وبعد إشارته إلى إقدام العديد من اللسانيين على تحليل الخطاب مثل «بنفنيست» و «هاريس» وسواهما، يرى امكانية تقديم نظرية لسانية للخطاب ماتزال بعيدة المنال ومع ذلك يقترح تحليلا لسانيا للخطاب بالنظرا إلى الخطاب على أنّه المقولات الرئيسية التالية : (الزمن، الصيغة، الجهة) وهي مقولات يمكن تحليلها لسانيا، هذا بالإضافة إلى المميزات الثلاث في مستويات الخطاب وهي : «الوظائف، الأحداث، السرد». ويؤكد «بارت» أن هذه المستويات مرتبطة فيما بينها، فليس للوظيفة معنى إلا لكونها تأخذ مكانا ضمن الحدث العام، وهذا الحدث يأخذ معناه من خلال السرد الذي ينجز عبر الخطاب الذي له إشارته الخاصة[53]. وعناصر مكوناته البنيوية والوظيفية، يوظف «رولان بارت» قول «جوليا كريستيفا» في تعريف الخطاب الأدبي إن «النصّ يعرّف كجهاز للنقل الألسني الذي يكون قادرا على إعادة توزيع نظام اللغة رابطاً للفظة موصلة،

غايتها التبليغ المباشر بملفوظات مختلفة : سابقة أو مزامنة» ويعلق «رولان بارت» على هذا التعريف قائلا : هذا التعريف يجمح بصورة ضمنية بين أهمّ المفاهيم النظرية بما فيها الممارسة الحالية، وقابلية العطاء والنشاط النصّي قبل الاستواء، وبين النص من حيث هو ظاهرة، والنصّ من حيث هو ميراث، ومن حيث هو تناصية[54]. ويرى «رولان بارت» الخطاب الأدبي مساحة ظاهراتة للإبداع الأدبي، أنه نسيج من الألفاظ المصبوبة في الإبداع، والمرتبة فيه على نحو يقتضي معنى قارا ووحيدا ما أمكن ذلك، وعلى الرغم من الصفة الجزئية والمتواضعة لمفهوم الخطاب، فإنّه يسهم في بناء المجد الروحي للإبداع الذي يخدمه[55]. ذلك بأنّ النص ليس إلا مادة محسوسة هي الكتابة في حركتها وحجمها ونظمها ونظامها ومن هنا اعتمد «رولان بارت» في تصنيف الكتابات الفرنسية خلال مئة سنة (من 1850 إلى 1950) على ثلاث مصطلحات إجرائية أعاد تحديدها قبل أن يستعملها في تمييز «انتماء» كلّ كتابة إلى نمط من الأنماط التي يقترحها، هذه المصطلحات هي : اللغة، الأسلوب، الكتابة.

اللغة معطى اجتماعي، معطى مشترك مجمل بالمعافي والإستعمالات، ملكية مشاع للنّاس لا للكتاب، إنّها عنصر سلبي بالنسبة للكاتب لأنّها لاتخصّه، وهو يستعملها بدون أن تكون له حرية كبيرة في تغييرها.

إنّ ما يستطيعه، ضدّ اللغة، هو أن يخلق لها سياقا آخر يبعدها عن الاستعمالات المألوفة في مجال التواصل، ومع ذلك فإنّ الكاتب يظل مقيداً بلغته وموروثاتها.

الأسلوب؛ معطى فيزيقي ملتصق بذاتية الكاتب، وبصميميته السرية إنّه لغة الأحشاء، الدفقة الغريزة المنبثقة من ميثولوجيا، «الأنا» ومن أحلامها وعقدها وذكرياتها، لذلك فإنّ الأسلوب هو ما يكشف روعة الكاتب وطقوسيته : «إنّه سجنه وعزلته»، العنصر الذي لايحده التعقل ولا الاختيار الواعي.

بين اللغة والأسلوب توجد قيمة شكلية أساسية هي ما يسميه «بارت» الكتابة وفيها يتجلى عنصر الاختيار عند الكاتب : «الكاتبة وظيفة : إنّها العلاقة بين الإبداع والمجتمع». فالكتابة بهذا المعنى هي : «أخلاق الشكل، هي اختيار المجال الاجتماعي الذي يقرر الكاتب أن يموضع داخله «طبيعة لغته» . . . »[56].

إنّ «رولان بارت» لاينفي مفهوم الأسلوب، ولايضع مفهوم الكتابة بديلا عنه؟ كما يشير إلى ذلك بعض الدارسين[57] ولذلك نرى أنّه من الضروري الاشارة إلى مايميزّ الأسلوب من الكتابة، فإذا كانت الكتابة وظيفة وممارسة يقوم بها الكاتب، وتتجلى هذه الممارسة في تعبير الكاتب عن أفكاره ورؤاه؛ فإنّ الأسلوب هو الطريقة التي يتمّ من خلالها تعبير الكاتب عن أفكاره، أي كيفية التشكيل اللغوي الذي أنجز بوساطته الكاتب أفكاره ورؤاه. ومن هنا يمكن أن نقول بأنّ مفهوم الأسلوب أعم من الكتابة لأنّه يشمل كيفية التعبير كتابة ومشافهة.

يقول «رولان بارت» في حوار أجراه معه فؤاد أبو منصور: «دراساتي النقدية والأدبيّة استلهمت تطور علوم اللغة التي ازدهرت في فرنسا في مطلع الخمسينات وكنت في طليعة الذين تمثلوا قيمة كتابات «سوسير» والشكليين الروس، وعلم الأصوات الكلامية في «براغ» وقواعد «جاكبسون» الشكلية، وموضوعات «إميل بنفنيست»، وعلوم النحو التحويلية، وتيارات أخرى جعلت المناهج اللغوية ضرورية في كلّ دراسة نقدية بعيدة عن السلفية والماضوية الفكرية، اللغة بتشعباتها وتعقيداتها و،تأسيساتها وكيميائيتها واختباراتها هي رهان النقد البنيوي، وحصان معركته، ومفتاح حداثته المبدعة، وطبعا «فردينان دوسوسير» هو معلمي الأكبر في هذا المجال»[58] يتضح من خلال اعتراف «رولان بارت» أن عملية تحليل الخطاب ليست مغامرة يخوضها الدارس دون أدوات إجرائية، ودون ثقافة واسعة في مجال اللسانيات، وعلوم اللغة قاطبة والمناهج المنبثقة عنها كالبنيوية والسيميائية والأسلوبيّة وسوى ذلك. يقول «رولان بارت»: يندرج النصّ -الخطاب- من وجهة نظر ابستمولوجية «epistemologique»[59] بحسب ذلك المفهوم التقليدي، في عداد مجموعة تصورية مركزها العلامة؛ وقد يتجلى الآن للأذهان أنّ العلامة متصور تاريخي عارض تحليلي بل ومذهبي، نحن نعرف أن هناك حضارة علاماتية، إنها حضارة غربنا من الرواقيين إلى منتصف القرن العشرين، وينطوي مفهوم النص - الخطاب - على أنّ الرسالة المكتوبة متركبة كالعلامة، فمن جهة، الدال: [مادية الحروف وتسلسلها في الكلمات، في جمل، في فقرات، في فصول] ومن جهة المدلول: وهو معنى أصلي، أحادي الاتجاه، قطعي، تحدده صحة العلامات التي تنقله،

فالعلامة التقليدية وحدة مسيجة سياجها يضبط المعنى ويمنعه من الارتعاش، من الازدواج، من الهذيان، وكذلك الحال في النصّ التقليدي فهو يختم العمل الأدبي، ويوثقه إلى حروفه، ويشده إلى مدلوله، وهو يؤدي اذا إلى العلامة وفق نمطين من العمليات، لكل منهما غاية هي ترميم الثغرات التي قد تحدثها سلامة العلامة أسباب عديدة [تاريخية، مادية أو إنسانية] هاتان العمليتان هما الاسترجاع La restitution والتأويل L'interprétation[60] .

يقول «رولان بارت» : يستطيع النصّ –الخطاب – أن يكون جملة كما يستطيع أن يكون كتاباً كاملاً، ويقيم نظاما لاينتمي للنظام اللساني ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه، ويكون الخطاب في الأدب مجموعة أشكال وظواهر علامية في حاجة إلى أن تدرس من الوجهة الدلالية التعبيرية، وليس دلالية الإبلاغ فقط، كما تدرس من الوجهة التركيبية والأسلوبيّة في شكليها القصصي والشعري .

الخطاب جزء من الكلام مموضع هو نفسه في منظور كلامي، وأنّ أيّ محاولة لإيصال فكر نظري أو معرفة حول الخطاب لابد من اتخاذها في التعبير عن ذاتها – صيغة الخطاب العلمي المتماسك والمحايد. ويحدد «رولان بارت» طبيعة الخطاب الأدبي بما يلي :

1– الخطاب/النص ممارسة دلالية منحها علم العلامات امتيازا لأنّ عملها الذي يتم بوساطته اللقاء بين الفاعل واللغة عمل مثالي؛ وإن وظيفة النص هي التي تمسرح – إن صح التعبير– هذا العمل. ما الممارسة الدلالية؟ إنّها أولا : نظام دالي مميز تصنيفية الدلالات وليس لأصل العلامة الأولى.. ولكن بحسب تعدّد الجوانب التي تؤلفه كيان اللافظ [فملفوظه ثابت، ويتشكل دائماً تحت أنظار الآخر وبالاستماع إلى حديثه] من بعد، يمكن له أن يكون ممارسة : وذلك يعني أن الدلالة لا تحدث في مستوى تجريد (اللغة) كما قال بذلك «دوسوسير» ولكن بترخيص من عملية تستثمر في الوقت نفسه، وبحركة واحدة جدل الفاعل، وجدل الآخر، والسياق الاجتماعي .

إن مفهوم الممارسة الدلالية يعيد للكلام طاقته الفاعلة حسب «بارت».

2- الخطاب/ النص إنتاجية؛ وكذلك لا يعني أنه عمل (كذلك الذي تتطلبه تقنية القص والتصرف في الأسلوب) ولكنه الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النص وقارئه، يعيد النص بناء اللغة فينتج لغة أخرى تخرج عن حدود الاتصال الجاري والشائع، وهذه الانتاجية تشمل المؤلف والقارئ. فالمؤلف يداعب الدال بتضمينه خصاإص أسلوبية معينة، والقارئ يخترع معان جديدة لم يكن مؤلف رصدها من قبل، ولا يمكن أن يقتصر تحليل الانتاجية الخطابية أو النصية على وصف لساني، بل يجب وفي حدود استطاعتنا أن نضيف إليه مذاهب تحليلية أخرى.

3- التمعني «La Signifiance» نستطيع أن نسند للنص دلالة واحدة . كما نستدله معان كثيرة فالنص متعدد المعاني، فالتمعني عكس الدلالة لا يقتصر على الاتصال إنه يموضع الفاعل (الكاتب، القارئ) داخل النص[61] .

4- تخلّق النص/ خلقة النص : هي «الظاهرة الكلامية كما تبدو في بنية الملفوظ المحسوس إنّ التحليل الذي يوظّف الوصف الصوتي، والبنيوي، والدلالي يناسب خلقة النص لأنّه لا يبحث في فاعل النص، بل يتناول الملفوظات وليس التلفظ.

5- التناص : يعيد النص توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذه).

إن تبادل النصوص أو أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص معتبركمركز وفي النهاية تتحد معه هو واحدة من سبل ذلك التفكك والبناء، كلّ نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف فيها على نصوص الثقافة السالفة والحالية؛ فكلّ نصّ ليس إلاّ نسيجا جديدا من استشهادات سابقة؛ وتعرض موزعة في النصّ: قطع، مدونات، صيغ، نماذج ايقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي، الخ . . . لأنّ الكلام موجود قبل النصّ وحوله. فالتنّاص هو الذي يعطي نظرية النص جانبها الاجتماعي[62].

يرى «بارت» أنّ «النصّ يطلّ على كل الأحوال متلاحما مع الخطاب، وليس النص إلاّ خطاباً، ولا يستطيع أن يتواجد إلاّعبر خطاب آخر»[63] ويحاول «بارت» تحديد، الميادين المعرفية التي عرفت الخطاب وحاولت تحليله وفق المعطيات

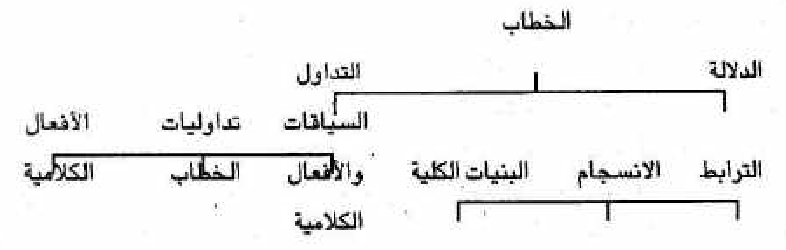
الآتية: الأول: هو أنّ كل مظهر خطابي لبعد أقل من الجملة أو معادل لها ينضوي إلزاماً تحت لواء اللسانيات.

والثاني، هو أن كل ما وراء الجملة يلتحق «بالخطاب» الذي هو موضوع علم معياري قديم هو البلاغة وعلى أنّ الأسلوبيّة والبلاغة تستطيعان معالجة ظواهر داخلية في الجملة (اختيار الكلمات، التقنية، الأشكال). وعلى أن بعض اللسانيين حاولوا من جانب آخر تأسيس لسانيات حديثة «Speech analysis» تحليل الخطاب، فإنّ تلك المحاولات لاتقارن بعمل التحليل النصيّ، ذلك لأنّها إمّا متجاوزة «بلاغة» وإمّا محدودة «أسلوبية»[64] والواقع أنّ اللسانيات بدأت في تجاوز موضوعها الذي كانت حدوده تتوقف على مستوى الجملة إلى مستوى الخطاب كله كما أن الخطاب الأدبي ليس حكراً على البلاغة والأسلوبيّة، والبلاغة ليست علما متجاوزا بل هي علم له أدواته الإجرائية وهذه الاجراءات يمكن استثمارها في تحليل الخطاب، كما أنّ الأسلوبيّة ليست محدودة بل فيها من الغنى والمطاوعة ما يمكّنها من تحليل الخطاب الأدبي تحليلا موضوعياً.

إذا كان الخطاب هو متتالية من الجمل، فلا بد أن تكون بين هذه الجمل علاقات أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، وتتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة، وتعلق عنصر بما سبقه «علاقة قبلية»، وتعلقه بما يلحقه «علاقة بعدية»، غير أنّ التمثيل بالعلاقة بين عناصر جمل سابقة، وبين عناصر جمل لاحقة أو العكس لايعني أنّ النصّ مجموعة من الجمل، وذلك لأنّ النص يمكن أن يكون منطوقا أو مكتوبا، نثرا أو شعرا، حواراً خارجياً أو حواراً داخليا، ويمكن أن يكون .أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة، طوال يوم في لقاء هيئة، وإذا كان النص يتكون من جمل فإنّه يختلف عنها نوعيا، إنّ النص وحدة دلالية، وليست الجمل إلاّ الوسيلة التي يتحقق بها النص، أضف إلى ذلك أنّ كلّ نصّ يتوافر على خاصية كونه نصاً يمكن أن يطلق عليها «النصيّة» وهذا ما يميزه عما ليس نصاً، فلكي تكون لأي نصّ نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية، بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة[65] وأهمّ هذه الوسائل :

1– الضمائر. 2– تكرار كلمات بعينها أو مقاطع، 3– أسماء الإشارة، 4– الأسماء الموصولة، 5– ظروف الزمان، 6– ظروف المكان، أنواع الإحالة المتعلقة بالمقارنة وما يتفرع عنها من : تطابق، وتشابه واختلاف، وكمية، وكيفية، وجميع هذه الوسائل اللغوية وسواها تسهم في اتساق الخطاب الأدبي وانسجامه، هذا بالإضافة إلى عناصر أخرى مثل: الاستبدال هو عملية تتم داخل الخطاب إنه تعويض بعنصر آخر في الخطاب ويكون هذا في المستوى النحوي أو المعجمي ويتمّ بين كلمات أو عبارات، كما يسهم الحذف والفصل والوصل وسوى ذلك في عملية تماسك الخطاب وهذه الظواهر اللغوية تتمُ وفق أنساق أسلوبية يتصرف فيها منشئ الخطاب حسب مقتضى الحال، وبحسب الغاية المتوخاة من الخطاب، وعناية الأسلوبين بدراسة هذه الخصائص الأسلوبيّة البانية للخطاب الأدبي لا يمكن التغاضي عنها أو عدم الاهتمام بها في تحليل الخطاب وتحديد مكوناته البنيوية ولوظيفية .

إنّ الحديث عن الإتساق والانسجام يستدعي بالضروة الحديث عن الخطاب باعتباره إنجازا لغويا، وهذا الانجاز اللغوي ينقسم إلى قسمين تتفرع منهما عناصر أخرى والخطاطة؟ الآتية تبين ذلك :



إنّ هذه الخطاطة تجسد كتاب الباحث «فان ديك» «النص والسياق»[66]، فهو يرى أنّ مظاهر انسجام الخطاب تنقسم إلى محورين أساسيين هما : الدلالة والتداول ويتفرّع عن هذين المحورين مظاهر الخطاب الأخرى التي لم ينطلق فيها «فان ديك» من نموذج نحوي صارم، لأنّه لا يرغب في تضييق مجال الرؤية لتمكين دراسة الخطاب، وتحليله من الإمام والشمولية، يرى «فان ديك» إنّ النظرية اللسانية تتعامل مع أنساق اللغة الطبيعية أي مع بنياتها الفعلية والممكنة، ومع تطورها التاريخي واختلافها الثقافي، ووظيفتهاالاجتماعية

وأساسها المعرفي[67]، وقد عرض «فان ديك» لمجموعة هذه المظاهر الخطابية بالدراسة والتحليل من خلال أمثلة متنوعة اشتملت على هذه المظاهر.

أما ظاهرة انسجام الخطاب كما تتجلى في كتاب «تحليل الخطاب[68] لمؤلفيه: «ج. براون، و.ج. يول» منذ البدء يقر الباحثان بوظيفتين أساسيتين للغة دون إغفال الوظائف الأخرى وهاتان الوظيفتان هما: 1– الوظيفة النقلية، 2– الوظيفة التفاعلية، وقد حاول كتاب الباحثين الإجابة عن السؤال التالي: «كيف يستعمل الإنسان اللغة من أجل التواصل، وعلى الخصوص، كيف ينشئ المرسل رسائل لغوية للمتلقي وكيف يشتغل المتلقي في الرسائل اللغوية بقصد تأويلها» ورؤيته لانسجام الخطاب، تتحدّد في العلاقة بين الخطاب والمتلقي (المسمع أو القارئ) واعتماد على تشغيل تجربته أي عمليات ذهنية معقدة تقرّب الإنسان من الحاسوب بخلاف المقاربات السابقة التي ترى الانسجام شيئا معطى[69].

سار «جان كوهن» في الشعرية إلى أبعد مدى، وإن حاول أن يظهر تفرده، فقد انطلق من مسلمة تقول : إنّ الشعر يقوم على المجاز وبخاصة الاستعارة، ومن ثَمّة فإنّه يقوم على خرق العادة اللغوية وشَعَرَ «كوهن» باختزاله هذا، فدافع عنه بأنّ هناك ضرورة تفرضها كلّ دراسة علمية، وهي : اختزال التعددية إلى الوحدة، ولكنّنا نرى هذا الاحتراز غير كاف، لأنّه اقتصر على ما يسمى بالنظرية التفاعلية في الاستعارة وليست إلاّ إحدى النظريات فيها، ولأنّ الاستعارة غير خاصة بالخطاب الشعري وإنّما «نحيا بها». باختصار فإنّ هناك اختزالا على مستوى التنظير وعلى مستوى مواد البرهنة عليها[70] وقد استفاد النقاد العرب من النظرية الشعرية والأسلوبيّة التي أسّس دعائمها «جان كوهن» وبخاصة في المقولات التي لها علاقة بنظرية الانزياح، وأهم من تبنى وجهة نظر «جان كوهن» في تحليل الخطاب الشعري العربي الباحث محمد مفتاح في كتابه «تحليل الخطاب الشعري» و«سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية»، كما استفاد من نظرية «جان كوهن» الباحث محمد العمري في كتابه «تحليل الخطاب الشعري»، البنية الصوتية في الشعر، الكثافة، الفضاء، التفاعل»[71].

تناول «جيرار جنيت» بعض القضايا التي يثيرها مفهوم الخطاب الحكائي «Le recit» ويرى أن على «السرديات» «Narratologie» أن تسهم في الاجابة عن

هذه التساؤلات، كما يلاحظ أنه يمكننا تمييز ثلاثة تحديدات من بعضها فيما يتصل «بالحكي» وهي :

1– في الاستعمال العادي؛ نقصد بالحكي الملفوظ السردي أو الخطاب شفويا أو كتابياً وهو الذي يتكلف بربط حدث بحدث أو مجموعة من الأحداث .

2– في الاستعمال الجاري عند المنظرين والمحللين : يقصد بالحكي تتابع مجموعة من الاحداث واقعية أو متخلية وهي التي تكون موضوع الخطاب، و «تحليل الحكي» تبعا لهذا يعني: دراسة مجموعة الأحداث منظورا إليها في ذاتها.

3 – في الاستعمال الأقدم : يعني الحكي أيضا الحدث، لكنه ليس الذي نحكي هذه المرة، ولكنه الذي يتعلق بشخص ما يحكي شيئا إنه فعل الحكي ذاته[72] يقول فؤاد أبو منصور اشتهر «جيرار جينيت» بتطبيق منظورات زمنية على آثار بروست القصصية، اختزل إضافات البنيوية والتحليل النفسي والسوسيولوجي وركز على البعد الأسلوبي، مسائلا الشكل التقني، مثل المجاز ومستويات الزمن الروائي[73] .

تسعى الأسلوبيّة والشعرية إلى تجاوز حدود الجملة إلى تحليل مجموع الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا، يركز على وصف الظواهر النصيّة، أي الوقائع الأسلوبيّة وكيفية تشكيلها ثم تأويلها بما يتلاءم وطبيعة النص، وفي هذا السياق يقول جيرار جنيت : «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل هو جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة او المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع : أصناف الخطابات، وصيغ التعبيرات، والأجناس الأدبيّة، ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاماً وحداً قابلاً للإحاطة بكل الحقل الأدبي، ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات، أهمّها التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر والذي أسند خطأ لأرسطو نفسه، وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة أنماط أساسية صنفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبيّة : الغنائي، والملحمي، والدرامي.

ولقد سعيت هنا إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بأن أعدت رسم تكونها التدريجي، وميزت بما أمكن من الدقة الأنماط المتعلقة بجامع النص، التي تتداخل فيها ولا يعدو مسعاي أن يكون محاولة لفتح الطريق ولو بصيغة

تهكمية، أمام نظرية عامة ومحتملة للاشكال الأدبيّة»[74]. وفي تعريف «جيرار جنيت» الشعرية يؤكد أنّها هي :«النظرية العامة للاشكال الأدبيّة»، والشكل الأدبي هنا ليس إلا الخصائص النوعية للأدب، وهذه الخصائص لايمكن البحث عنها إلا من خلال الخطاب ومكوناته الأسلوبيّة.

إنّ ما يهدف اليه «جيرار جنيت» لا يجانب الصواب وبخاصة إذا نظر إلى الخطاب الأدبي من منظور النقد الحديث الذي يرى فيه تجريب مستمر، وعلى حد قول «بارت» إنّ الحداثة في الأدب هي «البحث عن أدب مستحيل» بمعنى أنّه يمكن أن تتداخل في الخطاب الأدبي مجموع هذه الأنواع المشار إليها: الغنائي والملحمي والدرامي، وقد يحمل الخطاب عناصر أخرى، فالخطاب جنس من التصوير وضرب من التخييل، و مع ذلك فهو تواصل مباشر أو غير مباشر مع المتراكم من الخطابات الأدبيّة في ثقافة اللغة التي نشأ بها الخطاب المتأخر في الزمان.

لقد استفاد الباحث «وليد نجار» من منهج «جيرار جنيت» في تحليل الخطاب السردي وبخاصة من كتابه «Figures III» الذي تناول فيه كثير من القضايا المشكلة لبنية الخطاب السردي–الروائي –وأهما : زمن السرد وزمن الرواية، والعلاقة بينهما، وما يتفرع عن هذه الظاهرة الفنية من محاور كالمشهد والإيجاز أو التوقف أو القطع؛ ... وقد وضف «وليد نجار» جملة من العناصر التقنية في نقد الكتابة الروائية وطبقها على أعمال «نجيب محفوظ» الروائية. وقد استفاد الباحث «وليد نجار»[75] من مزاوجته بين مقولات «جيرار جنيت» و«جان ريكاردو» في تحليل الخطاب الروائي والأساليب التقنية المستخدمة في تشكيله.

استفاد كثير من النقاد العرب[76] من الاتجاه الأسلوبي والبنيوي والسيميائي في دارسة الرواية العربية أو القصة والمقامة والقصص الشعبي، غير أنّ استفادتهم لم تقتصر على النقل الحرفي للمقولات و«الأفهومات» وتطبيقها بصورة آلية على الخطاب الأدبي الشعري والسردي العربي؛ بل تصرفوا فيها بما يخدم طبيعة الخطاب الذي يحلّلونه، وبالتالي كان عدم وفائهم للمناهج كما هي في أصل وضعها خروجا يطمح إلى الإضافة ورغبة تسعى إلى التجاوز، ومهما يكن تظل النتائج التي توصل إليها هؤلاء النقاد في الحقل النقدي العربي تشكل النواة العلمية الرائدة في سعيها إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة علمية وموضوعية وفق إجراءات ومفاهيم دقيقة تتجاوز الدرس الانطباعي التقليدي.

2 – إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث :

بدأت الحركة النقدية العربية تتبلور في مصطلح القرن التاسع عشر مع الشيخ أحمد البربير في إطار نظري بحت، ثم بطرس كرامة الذي طرح لأول مرة إشكالية الفصاحة والدين بوضوح كبير، ورصدها في نتاج شعراء مثل محمود قباد والتونسي، وبشر بن أبي عوانه في قصيدته التي يصف فيها صراعه مع الأسد[77]، وقد أثار معركة نقدية دفعت الشيخ رشيد الدحداح إلى تبني معطياتها في كتابه «قمطرة طوامير»[78] وأقام الشيخ رشيد الدحداح في باريس حيث نشر صحيفة «البرجيس» مما أتاح له تفاعلا مع البيئة الأوروبية ولكن بشكل حذر، وكان له إسهام في الحركة النقدية والتأليف القاموسي – المعجمي، وألف الدحداح في هذا المجال «إحكام باب الاعراب»[79] وتبعه شاكر التبلوني بمؤلفه «ليل الهائم في صناعة الناثر والناظم» وأقامه على محورين : محور « آداب العلم والتعلم». ومحور «صناعة الكاتب» ويذكر أن فنون

الكتابة لها أساليب تختص بها عند أهلها، ولا تصلح لسواها من الفنون الأخرى، وألمح إلى المتأخرين الذين استعملوا أساليب الشعر في المنثور من كثرة الأسجاع والتزام التقفية، ولخص شروط النص الشعري، وأشار في نهاية مؤلفه إلى صحة الدلالات[80] .

لقد ركّزت بعض الدراسات النقدية التقليدية، في دراسة النص على البعد النحوي والمعجمي للغة، ولم تركز عل البنى والدلالات، كما أنّها راهنت على البراعة في عرض الموضوع، وانحصرت في المستوى الاخباري المباشر، عوضاً عن الالتفات إلى المستوى الاشاري التضميني، واستقراء نظام العلاقات الدلالية ووظيفتها في النصّ، وهم بذلك يقاربون بعض اهتمامات التحليل

الأسلوبي للنصّ الأدبي دون الالمام بخصائص الأسلوب الأدبي ومكونات النص اللغوية والأسلوبيّة.

ومن النقاد الذين اسهموا في تطوير النقد الحديث الناقد روحي الخالدي (1864– 1914) ويُعدّ كتابه : «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب»(81) من بواكير المؤلفات التى أسّست للحركة النقدية العربية الحديثة، وقد عرض في هذا الكتاب آراء نقدية أظهر من خلالها الفروق الأساسية بين الأدب العربي والآداب الأخرى، كما أشار إلى ضرورة دراسة الآداب الأخرى والوقوف على أسرار الجمال فيها، فهو يقول: «لا يكمل علم الأدب للمتبحر فيه إلاّ بعد أن ينظر في أدب الأمم المتمدنة، ولو نظرة عامة يطلع بها على مجمل تاريخ أدبهم، وعلى بعض ما ترجم من مؤلفات المشاهير من كتبهم، فيقف على ما عندهم من سعة الفكر وسمو الادراك وبلاغة المعاني، ويعرف أساليبهم في النظم والنثر وتصرفهم في الكلام، ويميز بين طرق المتقدمين والمتأخرين، فاذا أحاط بذلك فهم الغرض الذي يتطلبه، أئمة البلاغة من أي لسان وملة ورأي الهدف الذي يروم كل منهم إصابته فيصوب نحوه القلم عسى أن يكون له مع الخواطئ سهم صائب. . . »(82) إنّ الدعوة إلى الاطلاع على آداب وثقافات الامم الأخرى أهم ما يميز حركة النقد العربي الحديث.

ومن الأراء النقدية الجريئة التي دعا إليها الخالدي هي التخلص من قيود القافية، ومن الحركات الرتيبة التي تدفع الشاعرإلى أن يخضع النصّ لها فيصرف همّه إلى الشكل دون المضمون(83)، وهو يلحّ على قضيّة الإبداع والابتعاد عن التكلّف والتقليد، وحاول الخالدي التعريف بظاهرة الشعر الغربي، وكانت رغبته في ذلك التنبيه إلى طرائق بناء القصيدة في الغرب، وكان يدعو إلى عدم الالتزام بالقيود الشكلية التي فرضها النقد المحافظ، وسايره أغلب شعراء العربية في إجراءاتها، وتبعوها بشكل صارم لم يترك لهم مجالا للمغامرة الإبداعية أو يعطيهم فسحة للخروج عن المألوف.

ودعا روحي الخالدي إلى كتابة الأدب التمثيلي، وكتابة المسرح والرواية، باعتبار هذه الأجناس تصور تاريخ الأمة ووقائعها، وقد أسهمت آراؤه وعوامل موضوعية أخرى، في إشاعة هذه الأجناس في عصر النهضة، ومن الأسماء التي برزت في كتابة هذه الأجناس الأدبيّة أحمد شوقي وعزيزأباظة وعدنان مردم بك وجورجي زيدان(84).

كان لأحمد فارس الشدياق (1805- 1885) إسهام جيّد في حركة النقد الأدبي اتجه فيه وجهة محافظة، وإن كانت بعض الآراء الجديدة تظهر في سيَاق نصوصه النقديّة، ومن أهم أعماله في هذا المجال كتابه: «الساق على الساق»(85) سجل الشدياق فيه بعض مواقفه من الشعر العربي، وقال بابتذال موضوع المدح حيث يتكرر تشبيه الممدوح بالبحر والأسد والبدر والسحاب والسيف، فمنذ وجود هذا الغرض، وهذه الصفات تتكرر فيه دون أن تستحدث دلالات جديدة تنم عن الإبداع والتجديد في هذا السيَاق(86).

والشدياق يحاول إنصاف الشعر العربي دون تعصّب فهو يقرر تفوقه عل سواه من الآداب الأخرى يقول : «إنّ اليونانيين يفتخرون بشاعر واحد هو أوميروس والرومانيين بفرجيل والطليانيين بطاسو وملتون وبيرون فأمّا شعراء العرب المبرزون على جميع هؤلاء فأكثر من أن يعدوا»(87).

وهو يرى أن مجال المقارنة بين الشعر الغربي والشعر العربي منعدم، لأنه يرى أن لكل ظاهرة شعرية خصوصياتها وطبيعة تكوينها الجمالي، ومع ذلك يشعرك بهذه المقارنة في قوله: «لامناسبة بين الشعر العربي وشعرهم؛ لأنّهم لا يلتزمون فيه الروي والقافية، وليس عندهم قصيدة واحدة على قافية واحدة ولا محسنات بديعية مع كثرة الضرورات التي يحشون بها كلامهم، فنظمهم في الحقيقة أقل كلفة من نثرنا المسجع»(88) وممّا يلاحظ في هذا النص أنّ الشدياق يحاكم الشعر الغربي بمقاييس ومفاهيم نقدية ليست من طبيعته وهي تختص ببنية النص الشعري العربي بل بتكوين القصيدة التقليدية بصفة خاصة، فالشعر الغرب له سياقه، وله رصيده وله طبيعة تكوينة وتشكيله، ولذلك نجد فروقا بينه وبين الشعر العربي، وهذه الفروق ليست دليلا على خلل أو نقص في الشعر الغربي، فالموضوعية تقتضي أن تدرس الظاهرة الأدبيّة في ذاتها؛ وخاصة في مجال النقد الأدبي.

شهد النقد الأدبي حركة نشطة تجمع بين التراث والمعاصرة أحياناً، وقد كانت حال النقد في هذه المرحلة كغيرها من حقول المعرفة الأخرى، وحاول النقد أن يتابع بالدرس والتحليل حركة الشعر التي قام بها الشعراء الاحيائيون.

ومن رواد هذه الحركة النقديّة الشيخ نجيب الحداد الذي اهتم ببعض القضايا النقديّة، فأشار إلى قضية الوزن، وقارن بين الشعر العربي والشعر الغربي في اللفظ والمعنى والوزن والقافية، ووضع أمام المجددين حقائق من الشعر الغربي يسيرون على هديها، وأكّد أن أوزان الغربيين لأشعارهم ساعدتهم على طرق الموضوعات المختلفة وساعدتهم على وضع الملاحم والمسرحيات الشعرية الطويلة، كما سهّل عليهم التضمين، وأسلوب التقديم والتأخير؛ تفادي بعض القيود في العملية الابداعية، وأسهمت هذه الخصوصيات الفنية في إعطاء النص الشعري حرية في تشكيله اللغوي الفني. ويرى الشيخ الحداد أنّ الشعر العربي يعاني من بعض المعوقات التي تحد من حرية الشاعر، أثناء قوله الشعر، وأهم المعوقات في رأيه هي اعتماد أوزان الشعر العربي على التفعيلات ذات الأسباب والأوتاد والفواصل، وأشار الشيخ الحداد إلى قضية التضمين في العروض الغربية، وهو معيب في الشعر العربي القديم؛ بينما هو عند الغربيين يسامد على استيفاء المعنى والاسترسال فيه دون عناء ولا تكلّف، وكان لهذه الآراء أثرها في الجيل الذي جاء بعد الحداد وعند الشعراء بخاصة.

وتحدث الشيخ حسين المرصفي، ومحمد المويلحي عن بعض القضايا التي لها علاقة بالنقد، وعن المعارف التي يجب على الناقد أن يتزود بها ليتمكّن من قراءة النص الأدبي قراءة العارف بأسرار اللغة وأساليبها.

يعدّ الشيخ حسين المرصفي، من أبرز النقاد الذين شهدتهم بداية النهضة ويتجلى ذلك من خلال كتابه الضخم «الوسيلة الأدبيّة إليعلوم العربية» وهو من أهم الكتب النقديّة التي ظهرت في هذا العهد، جمع فيه االشيخ حسين المرصفي، كلّ المعارف التي يحتاج إليها الناقد والأديب من علوم البلاغة والنحو والصرف... وأضاف إليه نماذج منتخبة من الشعر والنثر، والكتاب يحوي آراء جديدة في تحديد معنى الشعر وفي طريقة نظمه، وفي فهم الأساليب العربية فهماً جديداً، يتماشى والعصر الذي آلف فيه(89).

يعرّف الشيخ المرصفي الشعر بأنّه : «الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل، بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب»(90) ويشير إلى قضية الأساليب في قوله أنّها :«صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص...» ويقول تارة بأنها : «ليست من القياس في شيء، إنّما ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب بجريانها على اللسان»(91).

ويتضح من خلال وجهة نظره في الأساليب أنّه يقصد قضية تفرد النصّ بأسلوبه، في تخير المبدع أو «الأديب» – للوحدات اللغوية التي يركبها تركيبا مخصوصا، فيكون النص هو ذاته وليس غيره، والذي يمنحه تفرده هو خصوصية تشكيله اللغوي وبناؤه الأسلوبي، وهذه الخصوصية لاتجعله شاذا عن سياقه العام، فبمجرد قراءة النص يمكن للملتقى أن يُلحقه بالنمط الذي قيل فيه، فالقصيدة تستمد وجودها من «الشعر» . والشاعر وهو يكتب قصيدته يستحضر ثقافته الشعرية المتراكمة في ذاكرته، فيعيد تشكيلها ويمنحها خصوصيتها فتتغاير بذلك المألوف، وتكتسب هويتها، وانسجامها مع ذاتها، بتشكيل سياقها الخاص، في إطار السياق الأدبي العام .

ويتضح من قول المرصفي أنّه يشير إلى قضية الشكل والضمون، وهي من الموضوعات التي أثارها النقد العربي الحديث، وإن كانت إثارتها تمت بطريقة جزئية تمثلت في «اللفظ والمعنى» بينما الشيخ المرصفي يحاول أن يتوسع في تناولها، بمناقشة ثرية في قضية التشبيه والاستعارة والبديع والمعاني وسوراها، وهو يحاول في كلّ ذلك أن يأتي بجديد، يتجلى هذا التجديد في تركيزه على قضية الشعرية في النّص الشعري، ويرى أن هذه الشعرية ليست محصورة فيما ذهب إليه العروضيون وبعض النقاد القدماء في قولهم إن : «الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى». فالشعر عند المرصفي هو التصوير باللغة والخروج عن المألوف والابتعاد عن التقريرية الجافة .

كتب سليمان البستاني (1856– 1925) مقدمة لترجمة الاليانة عقد فيها مقارنة بين الشعر الغربي والشعر العربي، وحاول أن يجد تفسيرا يربط موضوع النصّ الشعري بالبحر العروضي، وقال بأنّ لكلّ بحر من البحور معان

تصلح له، ولا تستقيم في غيره، فالطويل مثلا يصلح للفخر والحماسة وسمو الحوادث وتدوين الأخبار، والبسيط فيه رقة وجزالة، والكامل يصلح لكل أنواع الشعر مع ما فيه من شدة، والوافر أليق البحور وألينها . . . إلخ وإن كانت نتائج هذه الدراسة ليست حاسمة ولكنها رائدة وتقريبية[92].

إنّ جزءا من النقد العربي الحديث اتّسم – منذ مطلع هذا القرن –بخصائص تمزج بين الاتجاهات النقديّة كالاتجاه الأسلوبي والاجتماعي والتاريخي، ومما لاريب فيه أن عمل نقاد النصف الأول من هذا القرن، لايكاد يخرج عن دائرة «تين» و «لونسون» و«سانت بوف» وغيرهم ويبرز هذا بشكل خاص في أعمال : «طه حسين» و «أحمد أمين» و «جماعة الديوان» و «سلامة موسى» وسواهم، وقد تميز النقد في هذه المرحلة بالتنظيرات الحماسية فضلا عن أنّه ظل تيارا لا تحكمه قضايا ثابتة –ومرد هذا يكمن في عدم وجود قاعدة فلسفية ثابتة ينطلق منها هؤلاء النقاد(93).

لقد كان طه حسين يرى : العمل الأدبي علة لمعلول سابق في الوجود، وصورة لأصل قبلي يوازيه، ومعنى ذلك أنّ العمل الأدبي لايتشكل من فراغ، بل ينشأ عن حاجة فردية واجتماعية، ويصور وضعاً من الأوضاع الفردية والاجتماعية هذه الحاجة التي هي علة وجود العمل الأدبي تحفظ عليه علاقته بأصله الذي نشأ عنه.

وإذا كان العمل الأدبي – كصورة لأصل – يمثل وجودا لاحقا لوجود قبلي، فإننا إزاء وجودين لعالمين، عالم الأصل وعالم الصورة... فعالم الأصل هو عالم الفرد والمجتمع، وطبيعي أنيغاير العمل الأدبي أصله الذي يصوره، وبهذه المغايرة يكون صورة ويحدث تأثيره فيمن يتلقاه (94).

إنّ النقد العربي الحديث ضمن ثوابته ومتغيراته مدين بولادته إلى عدد من المفكرين الذين أعادوا النظر في المفهوم النقدي للغة، وقد كان لهؤلاء الرواد فضل السبق في طرح بعض المفاهيم النقديّة المغايرة لما هو سائد، منذ الخطوات النهضوية الأولى، لقد حاول هؤلاء تحرير اللغة النقديّة من أسر الشكل الثابت والنمط الجاهز، والاتباعية المكرورة، ولم يكن غريبا أن يكون التحديد النقدي قد اتجه صوب المجال اللغوي، لبلورة حضوره وتحدياته،

فأعاد النظر في الموروث الأدبي وقام بطرح أمثلة في بنية الثقافة العربية، وجابه هؤلاء النقاد الظروف الموضوعية بإمكاناتهم الذاتية المرتبطة بالسياق السياسي والثقافة

السائدة، وكانت محاولاتهم الأولى اختبارية وتعدت الموروث اللغوي إلى نسيج النص ذاته، في وحدته وفي إيقاعه وعلاقة الدال بالمدلول فيه، فضلا عن تشكيل الصورة الفنية فيه وتركيب وحداته ثم علاقة النص بالواقع الراهن والواقع الممكن[95] وقد شهد النقد العربي الحديث إشكالا مصطلحيا في تعامله مع الظواهر الأدبيّة وأنواعها المختلفة.

إن الخطاب النقدي العربي الحديث يعتمد جملة من المصطلحات والمفاهيم نراها قاصرة عن أداء مهمة تحليل الخطاب الأدبي لأنّها لا تستند إلى منظومة تحليلية تؤطرها للّه ليس لها ضابط في سياق معرفي وعلمي.

وعليه فإننا نشير إلى نماذج من هذه المصطلحات والمفاهيم التي لا تنهض بتحليل الخطاب وإن كانت قد مورست في حقل النقد الحديث بشكل واسع، وشهدت إنتشارا عند نقاد كثيرين.

وفي سيّاق اهتمامنا بتحليل الخطاب فإننّا نقترح المنهج السيميائي الأسلوبي وسيلة علمية ومنظومة تحليلية ومعرفية متمكنة من آلياتها الإجرائية لتفكيك مكونات الخطاب وتحليل بناه السطحية والعميقة وتحديد وظائفه وأبعاده ورؤاه وإن تجلت ملامح ذلك في بحثنا هذا فإننا نعمق هذا التوجه في بحوث لاحقة بإذن اللّه.

نماذج من مصطلحات النقد العربي الحديث

تتردد في كتب النقد والدراسات الأدبيّة والكتب المدرسية بخاصة مجموعة من المصطلحات دون تحديد مفاهيمها، ودون تحديد علمي صارم لدلالاتها وأبعادها، ودون إشارة إلى الحقول المعرفية التي أخذت منها، ودون تقديم مبررات هذا التداخل بين المفاهيم التي ينتسب كلّ منها إلى حقل معرفي قائم بذاته، ودون تحديد الوظائف التي تقوم بها هذه المصطلحات والمفاهيم في تحليل الخطاب الأدبي .

ونرجع هذه الفوضى المصطلحية والأفهومية أولاً وأخيراً إلى انعدام استراتيجية معرفية تقوم على دعائم علمية مؤسسة .

كما نشير إلى أنّ هذه الفوضى المنهجية نابعة من آراء انطباعية، لم تستقر على منهج واضح المعالم؛ ولذلك نجد أنفسنا نصطدم في هذه الدراسات بظاهرة اجتزاء المفاهيم وابتسارها من سياقاتها دون إخضاعها إلى ترتيب منهجي يمكن أن يتدرج في التحليل ويسند نفسه إلى نسق فلسفي متكامل، إن الذي نجده في هذه الدراسات هو نشاط يتغاضى عن إدراك دور المصطلحات والمفاهيم، في فضاءاتها المعرفية والعلمية، فالمصطلحات ومفاهيمها هي رصيد العلم الوحيد الذي يعرف به، ويتمايز من المعارف والعلوم الأخرى، وإغفال هذا الجانب هو تكريس للفوضى، وتضييع للجهد، وتشتيت للذهن. إنّ الطريقة المتّبعة في تحليل النصوص في هذه الدراسات لاتستند إلى دعائم منهجية، ولاتجد مشروعيتها في منهج من المناهج النقديّة المعروفة والمتبعة في تحليل النصوص الأدبيّة.

وأكثر المفاهيم انتشارا في الدراسات النقديّة العربية هي : الوحدة العضوية، الخيال، الشكل والمضمون، العاطفة، الأفكار، المعاني، العبارة .

1- الوحدة العضوية في النص الأدبي :

الوحدة العضوية في النص الأدبي هي: انصهار جميع عناصر العمل الفني في بوتقة واحدة، لتعطي نصاً متكاملا، متماسك الأجزاء ، متضافرا في نسقه، متتابعا في سياقاته، مشكلا بعناصره اللغوية تماسكا بنيويا ووظيفياً، فلا تعد الموسيقى والوزن والقافية في النص الشعري مثلا مجرد قوالب خارجية تصب فيها التجربة الشعرية بل هي من صميم هذه التجربة، وعناصر ملتحمة مع الكلّ الذي يشكّل النصّ، يلتحم فيها الفكر بالاحساس، والصورة بالموقف .

تحدث أرسطو عن الوحدة في المأساة مشيرا إلى وجوب اشتمال المأساة على فعل تام والتام ماله بداية ووسط ونهاية[96]، وبهذه الأجزاء تكون المأساة موضوعا كاملا أي مستقلا بنفسه، وتستلزم هذه الأجزاء تناسقيا فيما بينها لتؤلف موضوعا، ويتطلب أن يكون كلّ جزء يؤدي طبيعة إلى مايليه حتى الخاتمة، التي تأتي منطقية لما سبقها»[97] والوحدة العضوية في المأساة – كما حدّدها أرسطو– تعتمد على الربط بين أجزاء النصّ وأفعاله لتؤلف فعلا واحدا تاما، وإنّ هذه الأجزاء تكون «بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكلّ وتزعزع، لأنّ ما يمكن أنيضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لايكون جزءا من الكّل»[98] .

وهكذا نراه يلحّ على قضية الوحدة العضوية في النصّ المسرحي، ويؤكد عدم إدخال العناصر العارضة والأحداث التي لا علاقة لها بالنصّ[99] وفي الحقّ كان اكتشاف أرسطو فكرة الوحدة العضوية عظيم الأثر، فالمأساة كالكائن العضوي ذات أجزاء، لكلّ جزء منها مكانة، إذا اختل أو نقل انفصمت الوحدة، وضاع العمل الفني كلّه وتعذر عليه أداء وظيفته، وقد أثّر أرسطو بهذا الكشف في إدراك الوحدة العضوية للنصّ الأدبي، ممّا كان دعامة لمن تكلموا عن هذه الوحدة في القصيدة أو في مختلف الأجناس الأدبيّة بعده [100] .

لم يشر النقاد العرب القدماء إلى قضية الوحدة في النصّ الشعري والقصيدة خاصة، وأغلب محاولاتهم كانت تدور حول جوانب جزئية منها، وتناولها النقاد بتفاوت، ولكنهم ألمحوا إلى تلاحم أجزاء القصيدة، وتكامل عناصرها، وأشاروا إلى علاقة القصيدة بالملتقي، كما أشاروا إلى صحة النسق، واتساق

النظم، وانشغلوا بالتخلص، وحسن الانتقال، وجزالة الألفاظ، ودقة المعاني، وقالوا : «بعمود الشعر»[101] وحددوا مقاييسه في القصيدة العربية المركبة والبسيطة، وأشاروا إلى من خرج على هذه المقاييس من الشعراء المحدثين، وكان لهم فضل السبق في الحديث عن انسجام الخطاب واتساقه.

أثار مفهوم الوحدة العضوية جدلا كبيرا في النقد العربي الحديث وانقسم النقاد فيها إلى قسمين : منهم من قال بوجودها في القصيدة العربية ومنهم من أنكر وجودها، ولكلّ فريق حججه وبراهينه، ولعل سر اهتمام النقاد المعاصرين بموضوع الوحدة العضوية يعود إلى تأثير الدراسات النقديّة الأجنبية التي ظهرت في أوربا حول نظرية الخيال، وحول موضوع الوحدة العضوية.

تساءل النقاد العرب المعاصرون «عن إمكانية وجودها في شعرنا العربي القديم، وثار جدل في مطلع هذا القرن بين النقاد العرب، وكان من بين هؤلاء النقاد من حرص على مناقشة موضوع الوحدة في القصيدة العربية القديمة، بدافع الاعتزاز بالشعر القديم وبالتراث العربي، فقد عزّ على هؤلاء أن يبلغ نموذج القصيدة العربية هذا المستوى الرفيع من الصياغة الشعرية والصنعة الفنية ثم لا تتحقق فيها الوحدة العضوية بالمعنى الذي حدده النقاد المحدثون لها وعلى رأسهم «كولردج»[102] الذي تحدث عن موضوع الوحدة في العمل الفني، وأوضح قدرة الخيال على تحقيقها .

يقول «كولردج» : «الخيال هو القوة التي بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور، أو أحاسيس (في النص)، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر، هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية «الملك لير» لشيكسبير، ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحاس بالعقوق، ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها، وهذه القسوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة، منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن، ففي صور نشاطاتها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة، بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لاتتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء. إذ نجده يصفها وصفا بطيئا، الشيء

تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة»[103] يربط كولردج في هذا النصّ بين ملكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفني، والعلاقة بينهما علاقة سببية، لاتتحقق وحدة النص بدون خيال كما لا يكون الخيال بدون تحقيق الوحدة[104]، وفي الوحدة يتم انصهار جميع العناصر الفنية المكونة للنصّ بعضها مع بعضها الآخر، وتشكل وحدة التجربة الشعرية عصب النظرية النقديّة عند كولردج.

ومن الأوائل الذين اهتموا بقضية الوحدة العضوية «نجيب الحداد» الذي أشار إلى ترابط الشعر الأوروبي في المقابلة بينه وبين الشعر العربي، فالأوروبيون يصلون البيت بالذي يليه في اللفظ والمعنى جميعا، فيجعلون الفاعل قافية للبيت ويضعون مفعوله في أول البيت الثاني بحيث يضطر القارئ ألا يقف عند القافية، بل يصلها بما بعدها في الإلقاء[105] وما يلاحظ على نجيب الحداد أنّه يركز في هذا النصّ على الجانب الشكلي في التركيب النحوي، وهو يشير إلى ما يسمى في النقد القديم «بالتضمين» وقد عابه النقاد العرب في الشعر، وعلى الرغم من ذلك فإنّه لايستهان بهذه الملاحظة التي حاول بها صاحبها أن يتجاوز بها الشعر قيوده ويتخطى مقاييس النقد المعياري.

وقد كان خليل مطران من الدعاة الجادين الى إقامة الوحدة العضوية في النصّ الشعري الحديث، وطبق هذه الدعوة على عددكبير من قصائده، وبخاصة قصائده القصصية ذات الموضوع الموحد، وقد حاول التخلص من كل المقايس النقديّة التي كان يرى بأنها تحدّ من الطاقة الإبداعية عند الشاعر، غيرأن رأيه في تحرير الطاقة الابداعية للشاعر لايمنعنا من الإشارة إلى جانب القصور في نظرته إلى الوحدة العضوية، يقول مطران في مقدمة ديوانه: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده؟ يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح، ولاينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها»[106]. وأشار عبد الرحمان شكري إلى قضية الوحدة العضوية في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه وكان يرى أن «قيمة البيت تبدو في الصلة بين معناه وموضوع القصيدة. لأنّ البيت جزء

«مكمل»، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها. وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهينا بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة، ومن أجل ذللك لايصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة، بل بالنظرة المتأملة الفنية، فينبغي أن ننظر الى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة، فإنّنا إن فعلنا ذلك وجدنا أنّ البيت قد لا يكون مما يستفز القارئ لغرابته، وهو من أجل ذلك لازم لتمام معنى القصيدة»[107]، ويتضح من خلال هذا النص أن القصيدة وحدة فنية متكاملة وأنها تشكّل نسقاً بنيوياً ووظيفياً واحداً، على الرغم من تعدد الدلالات الجزئية وتنوّع المعاني في إطار هذا الكلّ المتناسق، الذي يشكل الخيط الجامع بين دلالاته ومعانية وحدته واتساقه.

يقول العقاد : «إنّ القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً. يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطرمتجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذللك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهازمن أجهزته ولايغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها.»[108]. ويتّضح من خلال هذا الرأي أنّ النصّ الشعرى تُحقق وحدته العضوية حين تؤدي كلّ فقرة بل كلّ جملة وكل كلمة وكل صوت وظيفته في النصّ الكلّي، فالصلة الوثيقة بين جميع العناصر والوحدات اللغوية المشكلة لبنية النصّ هي التي تمنحه وحدته وتحقق جماليته، في إطار المعنى العام للنصّ الأدبي وقد عرض المازني إلى القضية نفسها في «حصاد الهشيم» [109] ويرى أن طبيعة الوحدة العضوية في النص الشعري لاتتوافر في اجتزاء بيت أو أبيات من قصيدة، لذلك «يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لابيت بيت كما في العادة، فإنّما في الأبيات من المعاني، إذا تدبرتها واحدا واحدا ليس إلا ذريعة للكشف عن الغرض الذي إليه قصد الشاعر، وشرحا له وتبيينا»[110].

وكانت «جماعة الديوان» ترى رأيا تخالف فيه جمهور النقاد المحافظين؛ وهو دعوتها إلى توافر الوحدة العضوية في القصيدة، وكانت ترى أن الشعر

أسلوبان: أسلوب يكتفي بالبيت المفرد، وأسلوب لاتغني فيه إلاّ القصيدة الفنية الكاملة، وبالتالي يوجد شعر تمكن قراءته بيتا بيتا، أو بيتين بيتين وشعر تستحيل قراءته إلا في إطار القصيدة باعتبارها كلا متكاملا[111].

وقد حدّدت جماعة الديوان خصائص الوحدة العضوية وحصرت سيماتها في: طول نفس الشاعر، وفي صلاحية القصيدة للعنونة والتسمية، واستقصاء أبياتها على التقديم والتأخير، واشتمالها على الخاطر المؤلف أو وحدة الشعور[112]. وقد فطن بعض النقاد المحدثين الى ضعف نظرة جماعة الديوان إلى الوحدة العضوية[113] وحاولوا ضبط هذا المفهوم النقدي بما هو عليه في النقد الغربي، وفق ما جاء في تعريف كولردج المشار إليه سابقا.

2- مفهوم الخيال في النقد الأدبي الحديث :

لقد حرص النقاد العرب في العصر الحديث على تحديد بعض مفاهيم المصطلحات النقديّة استنادا إلى إمكاناتهم المعرفية، فعبد الرحمان شكري على سبيل المثال يحرص على أن يضع مكانا للعقل ومكاناً للعاطفة في الشعر، وضرورة المزج بينهما في كل شعر أصيل جيد ومؤثر، نراه يحرص أيضا على أن يميز بين الخيال والوهم، وهو تمييز يعترف العقاد بأن شكري كان رائده، بل يضعه في ذلك في مستوى كبار الأدباء والمفكرين العالميين، إذ يلاحظ أن الخيال والوهم ملتبسان في آراء النقاد ومختلفان حتى في بدائع الجلّة الفحول من الشعراء من الشرقيين والغربيين على السواء.

والواقع أنّ الخيال عند كبار الأدباء والشعراء قد كان دائماً وسيلة لادراك الحقائق التي قد يعجز عن إدراكها الحس المباشر أو منطق العقل، بينما الوهم هرب من الواقع ومن الحقائق، وتلفيق لصور محمومة تضل عن الحقائق بدلا من أن تهدي إليها، وقد أوضح «شكري» هذا الفارق الجسيم بقوله : «إنّ التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق ويشترط في هذا النوع أن يعبر عن حقّ، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يغري به الشعراء الصغار ولم يسلم منه الشعراء الكبار»[114]. ويتناول المازني في «حصاد الهشيم» قضية الخيال ويعتنق مذهب من يقول

من علماء النفس: إن الخيال السليم هو الخيال الذي يؤلف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئا جديدا وهذه نظرة لا تقرها جميع الأبحاث النفسية، والمازني حاول جاهدا أن يقصر الخيال على التأليف لكي يتخذ من هذه الفكرة أساساً للتمييز بين الخيال الجيد والخيال الرديء في الشعر العربي.

الخيال هو القدرة التي يستطيع بها العقل أن يشكل صورا للأشياء ، أو الأشخاص أو يشاهد الوجود، وهو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، والخيال الزخرفي هو القدرة على تنسيق مدركات الخيال وترتيبها ترتيبا بليغا، والخيال المستوي عند كولودج،«Coleridge» هو ذلك الاستعداد لتشكيل الصور التي تجملُ المعاني المثالية المجسدة بفعل الخيال المبدع[115] والخيال المبدع عملية تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل، أو القدرة على تشكيلها[116].

لم يشر النقد العربي القديم إلى مفهوم الخيال كما نجده عند النقاد المحدثين، لأنّ أغلبهم كان يعتقد بأن الشعر صناعة أو حرفة كسائر الحرف والصناعات، فهذا ابن طباطبا العلوي يقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه اثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني... ثم يتأمل ما قد .أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستعصي انتقاده، ويرمم ما هي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية»[117].

يقول زكي مبارك : «وإنه ليجمل بنا بعد هذا أن نوازن بين ما للحصري وشوقي من الخيال الرائع، وإنا لنستجيد قول الحصري :

ينضو من مقلته سيفا	وكأن نعاسا يغمده
فيريق دم العشاق به	والويل بمن يتقلده
كلا لا ذنب لمن قتلت	عيناه ولم تقتل يده

وإن البيت الأول لمن وثبات الخيال، وفي البيت الثاني ضعف، والثالث مع ضعفه مستملح مقبول.

ونستجيد كذلك قول شوقي :

ناقوس القلب يدقّ له وحنايا الأضلع معبـده

وللقارئ أن يلومنا في استجادة هذا البيت، وأن يذكر أن هذا أيضا خيال فقهاء، لاخيال شعراء، ولنا أن نذكر القارئ أن المعابد والنواقيس من الألفاظ التي استملحها العرب، لكثرة ما تحدث عنها الشعراء، وهم يتغنون بمعالم اللهو، وملاعب الشباب، ولهم في الأديار شعر ممتع عنيت بتفصيله في غير هذا الحديث، وكذلك طرف شوقي حين تحدث عن المعبد والناقوس وكان خياله قريبا في الحسن من خيال الحصري إذ توهم اللحظ سيفا يكاد يغمده النعاس، وإني لمفتون بهذا الخيال»(118).

إن حديث زكي مبارك عن الخيال في هذه الأبيات غير مقنع؛ لأنّه لم يحدد ماهية الخيال، كما أنّه يطلق أحكاما معيارية على الأبيات الشعرية ولم يحللها تحليلا يستند فيه إلى منهج من المناهج المعروفة، كما أنّه ينتقل من كلمة في البيت مثل المعابد أو النواقيس وسواها ليقرّ بوجودها في الشعر العربي القديم، ونقد الأدب يقتضي تحديد الكيفية التي شكّل بها الأديب خطابه الأدبي وما هي الدلالة الأسلوبيّة والجمالية لهذه اللفظة أو تلك في هذا السياق أو ذاك، وهل كان الشاعر فيها مقلدا أو جاء بشيء جديد وما هو هذا الجديد، ثم الإشارة إلى خصوصيات الشاعر الأسلوبيّة.

يقول «أحمد أمين»: « والخيال كذلك عنصرمن عناصر الأدب، فكلّ أدب يثير العواطف، ولكن مما لاشك فيه أن للخيال دخلا كبيرا في إثارة تلك العواطف، فنحن إذا قرأنا خبرا عن ثورة بركان أو نشوب حريق أو تخريب زلزال، فبمجرد قراءتنا له لا تثيرنا إلى حد كبير لو اقتصرنا على أن بركانا ثار ودمر ألف منزل وأمات آلاف النفوس، ولكن قطعة من رواية خيالية تهيجنا أكثر من سماع هذا الخبر الحقيقي،... والذي يعين على هذا المنظر أو هذاالعرض إنما هو قوة الخيال وهي قوة لابد منها للأديب شاعرا كان أو روائيا أو كاتبا.» (119) فما هو الخيال؟ يحاول أحمد أمين الاجابة على هذاالسؤال استنادا إلى رأي رسكين الذي يرى : «أنّ ملكة الخيال غامضة لايمكن تعريفها، إنّما يمكن معرفتها بأثرها»، فالخيال في الابداع الأدبي هو تشكيل صور من عناصر طبيعية لها

وجود سابق. في نمط صور جديدة غيرمألوفة كأن يرسم الرسام صورة كائن له رأس طائر وجسم كلب، ويرى الباحث أن بعض الخيال يكون كحلم النائم، وهو بهذه الصيغة يدخل في مجال اللامعقول ، ويشير أحمد امين إلى أنواع الخيال وهي الخيال البسيط، والخيال المبدع الخالق، والخيال المؤلف والخيال الموحي أو الموعز[120] والواقع أن جميع أنوع الخيال التي يشير إليها الباحث لا تقوم بديلا إجرائيا في تحليل الخطاب الأدبي، فالخيال في الأدب قد يعانق مفهوم الانزياح في الأسلوبيّة وهو ضرب من الصنعة اللغوية، وفق نظام أسلوبي يقدمه الخطاب الأدبي معربا عن كينونته، وهو ضرب من التشكيل اللغوي على غير مثال.

يقول عبد العزيز عتيق : «إن الخيال في حقيقة أمره ملكة غامضة لايمكن تحديد مفهومها تحديدا جامعا مانعا، وكل ما يمكن هو معرفة ملكة الخيال بآثرها»[121] لم يحدد الباحث ماهية الخيال وعناصره. كما أنه عندما جاء إلى تحليل بعض الأبيات باعتبارها أثرا من آثار الخيال لم يحللها تحليلا موضوعيا بل قدم أحكاما معيارية وآراء انطباعية[122].

يرى الباحث أحمد كمال زكي أن مسألة الخيال تشكل عنصرا أساسيا في تكوين الصورة الأدبيّة، ولذلك نجده يقحم هذا المصطلح في مجال تحليل النص الأدبي، ونشير إلى نموذج مختصر من تحليله لنص شعري للشاعر منصور الحازمي بعنوان «حكاية تافهة» وهي قصيدة من أوائل شعره يقول :

قالت نبتُ دونكم خميلة
ووردة نعستُ في سمائكم
يفوح من أنفاسي العبير
ويشتهي الفراش قبلتي
وتنحني من حسني الزهور.

فهو- بديا- يجرِّد من نفسه تلك الغانية، فتستقل القصيدة عنه، ويتولى السرد في مواقف مكدسة بالصور تقديم «الحكاية التافهة» التي تقول أن الغانية سقطت لأول مرة لوثوقها بضمير الرجل، ومهما يكن نوع التصوير الذي يرى الشاعر أنّه أدى شيئا أو حدّد حركة أو أحدث إثارة، فسوف تظل وحداته

– وهي مجازية قائمة على التشبيه البلاغي وتفريعاته – قادرة على أن تكون عناصر الدلالة في التركيب العام للقصيدة، والا فلنعد إلى قراءة المقطع السابق ثم ذلك المقطع الذي يليه وفيه يقول مسجلا لحظة ضعف أنثوي :

وشئتُ أن أصدّه

كما فعلت قبله بكل عابث مغير

فراعني جماله وشكله المثير

ودمعتان حامتا بناظريه لحظة وسالتا

على فمي الصغير

حسبتها تفجرت من اشتعال قلبه.

ويجب أن نحذر هنا تسلسل الأحداث، بمعنى أنه لابد من أخذها جماليا ولا نكتفي بمتعة الوصف الذي ينمي الشكل حقيقة، فهو لا يحدث الانفجار إلا حين لامست دمعتاه فم الغانية، وهذا الانفجار نفسه يساوقه انفجار الرغبة التي راحت هي ضحيتها، «قصة تافهة» على أية حال إلا أن منصور الحازمي تمكن – برغم تشكيلاته الخيالية البسيطة – أن يستخلص منها نتيجة اجتماعية واحدة على الأقل»[123] والواقع أن أحمد كمال زكي لم يحلّل هذاالنص الشعري، وإنّما قدم تعليقات وسجل كلاما لا علاقة له ببنية الخطاب المدروس، ولم يشر الباحث إلى طبيعة الخيال في هذا الخطاب، وقد أتى بالشاهد ليحدد طبيعة خياله، وقد أررد في جملة اعترافية ما نصه :

– «برغم التشكيلات الخيالية البسيطة»– ولامجال لهذا الكلام في هذاالسياق، وإنّما هو إقحام غير معلّل لمقولات لا معنى لها. إنه لم يذهب مباشرة إلى النص ليحلله، ويحدّد طبيعة تشكيله اللغوي وكيفية تكوينه الأسلوبي والجمالي.

ولعل عدم جدوى مفهوم الخيال في مجال النقد التطبيقي، يكمن وراء عجزكثير من النقاد الذين وظفوا هذا المفهوم في تحليل النصوص الأدبيّة، وظل مفهوما عائما عند كثير من النقاد يتواتر في الدراسات النقديّة دون تحديد صارم لما هيته، ووظيفته وحدوده. ولذلك نرى أنه لاضير من الاشتغناء عنه في الدراسات النقديّة التطبيقية.

3 - الشكل والمضمون

أثار النقد العربي الحديث قضية الشكل والمضمون وسواهما من المصطلحات، والشكل في الأدب «ليس هو الاطار الخارجي للعمل الأدبي كما كما يزعم كثير من النقاد. ليس هو مجرد الوزن أو البحر أو القافية في الشعرء أو الحركات الثلاث في «الكونشرتو»، أو الحركات الأربع في السمفونية أو الأشكال والأساليب الخارجية المختلفة في بناء الرواية، وإنما هو عملية داخلية بين عناصر العمل الأدبي، بين موضوعه، وعناصر هذا الموضوع، لتشكيلها تشكيلا يحقق للعمل الأدبي مضمونه أو قيمته المضافة»[124]، فالشكل في نظر جماعة الديوان مثلا: ينحصر في اللفظ والمعنى والقواعد اللغوية السليمة وفي الأسلوب الواضح، فقد ألح هؤلاء النقاد على سلامة اللغة من الأخطاء و أن يكون الأديب واقعيا في استعماله اللغوي، وأن يبتعد عن استعمال الأساليب القديمة التي وجدت في زمان مضى وفي ظروف فنية واجتماعية مضت، وعلى الأديب أن يطور أسلوبه بما يتناسب وطبيعة عصره[125]، والواقع أن تحديد جماعة الديوان مفهوم الشكل يظل منقوصا، يرى سيد البحراوي أن ما ينقص دراساتنا العربية المعاصرة هو دراسة محتوى الشكل أو المضمون، إذ أننا نفرق في دراسة التقنيات الفنية متصورين أنها الشكل بينما هي مواد خام، أو في دراسة المضمون الفكري متصورين أنها الدلالة – هذه التي يدخل في نطاقها محتوى الشكل – هي محصلة جدلية للصراعات المتعددة في داخل النص وبين النص وإطاره الاجتماعي[126]، وانطلاقا من هذاالرفض للمنجز النقدي في تحديد مفهوم الشكل يحاول سيد البحراوي تقديم مفهوم يكاد يكون موضوعيا لطبيعة الشكل في الخطاب الأدبي.

إنّ الشكل ليس إلا تنظيما لوحدات المضمون، ولا شك أن هذا التنظيم يحمل – بذاته وفي علاقته بالمضمون – دلالة أخرى تضاف الى المضمون ذاته، ويدخل في هذا الاطار: طريقة تتابع الحدث في الرواية وتتابع الصور في القصيدة، وحركة الصراع في المسرحية، وإحكام التوتر وانفكاك في القصة القصيرة، هذه العناصر في تجريدها شكلية وإن كان انفصالها عن المعنى الذي تحمله مستحيلا [127].

إنّ الشكل في الأدب هو طريقة الأديب في التعبير عن فكرته، والصيغة التي يصوغ فيها هذه الفكرة، وكثيرا ما يميز بين الشكل والمضمون، كما لو كان بينهما انفصال في الحقيقة، غير أنه يجب أن نشير إلى قول الكاتب الفرنسي جوستاف فلوبير «Gustave flaubert» في هذا السياق فهو يقول : «لاشكل بدون فكرة، ولافكرة مجردة عن الشكل». والمقصود بالشكل هنا : هو تلك البنية اللفظية التي هي عماد الأثر الأدبي مضافا إليها كل المحسنات البديعية المزخرفة بها، فمن المؤكّد أنّ شكل الأثر الأدبي متصل اتصالا وثيقا بما سمي بالمضمون الذي هو وحدة الفكر والخيال. فالشكل بهذا المعنى هو القالب الذي يضع فيه الأديب أثره الأدبي كالقصيدة أو المقامة أو الملهاة أو ما إلى ذلك[128].

الشكل العضوي : ظهر هذا المفهوم في النقد الأدبي بألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر، وبإنجلترا بصفة خاصة لدى الشاعر الناقد كولردج «Samuel Tatlor Coleridge» الذي حاول أن يفسر العملية الابداعية في الشعر على أساس نفسي وجمالي بعيد عن التفسير الآلي البحت، وقد اعتمد «كولردج» على هذه الفكرة ليرد على النقاد الكلاسيكيين والمحدثين الذين كانوا يقولون بأن مسرحيات شكسبير معيبة لافتقارها إلى شكل يتفق وقواعد الابداع الفني الارسطوطاليسي وقد أكد«كولردج» أن العمل الأدبي عامة، والقصيدة خاصة يبدء ك «بذرة» في الخيال الإبداعي للشعر، ثم تنمو هذه البذرة عن غير وعي منه بتشبعها بعناصر مختلفة خارجة عن نفسها، وينتج عن ذلك أن العمل الأدبي يكون أشبه بنبات نما من بذرة منه بشكل تكون من صب قواعد نقدية في قالب معين، أما النقاد المعاصرون وخاصة في أمريكا، فقد استندوا إلى هذا المفهوم في تقريرهم أن المهمة الأولى للنقد يجب أن توجه إلى وحدة الأثر الأدبي، فأجزاؤه ومكوناته لايمكن بحثها منفردة، لأنّها مرتبطة بعضها ببعض فيما يسمى بالشكل العضوي[129] والشكل في المنطق الصوري هو الصورة التي يمكن أن يأخذها القياس تبعا لموضع الحد الأوسط في المقدمتين، وأشكال القياس ثلاثة أو أربعة، ولكلّ شكل ضروب منتجة وأخرى غير منتجة[130].

أمّا الشكل الدال : فهو المثال أو النموذج الشكلي الذي يمثل في ذهن الفنان أو الأديب ويحتذيه في التأليف، ومن جهة أخرى يمكن اعتباره الشكل الاجمالي

الذي يستنبطه القارئ أو المستمع أو المشاهد للأثر الذي يقدم إليه، وكثيرا ما يخلط بين البنية والشكل النمطي للأثر الأدبي أو الفني، فلكلّ أثر أدبي بنية خاصة به، أما الشكل النمطي فهو مخطط عام يتفق في التزامه أو محاكاته عدد كبير من الآثار الفنية أو الأدبيّة[131].

المضمون : هو مجموع المعاني والخواطر التي يرمز لها بالألفاظ والصيغ الأدبيّة[132] أشار الباحث مجدي وهبة إلى تحديد مفهوم المضمون في الأعمال الأدبيّة تحت ظاهرة المعنى أو المدلول. وهو يقول: قد اختلف الفلاسفة فى تحديد معنى «المعنى» وامتد الاختلاف إلى ميدان النقد الأدبي ودراسة اللغويات، فإذا تناولنا وظائف الشعر، فيما عدا وظيفته الجمالية، استطعنا أن نتساءل عن وظيفته الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية أو الدينية مثلا، ولكن هناك مرحلة سابقة لكل ذلك هي مرحلة تحديد نوع المدلول أو المعنى الذي نستمده من القطعة الشعرية قبل أن نصب ذلك المعنى في قالب من الوظائف المذكورة، وهناك أبسط تعريف للمدلول أو المعنى ينطبق على الشعر وغير الشعر، وهو إيماء الرموز اللفظية وعلاقاتها النحوية إلى أشياء موجودة في العالم الخارجي أو إلى أفكار ووجدانات مشتركة بين الناس جميعا، فإذا أخذنا هذا التعريف أساسا لنا وجدناه يتضمن مبدأ الانتظام ومبدأ القاعدة، فالأول يعني أنه يتطلب وجود علاقة سببية عامة بين التعبير في ظروف معينة، وبين استجابة أناس ينتمون إلى فريق لغوي معين، أمّا المبدأ الثاني فيتطلب أن يخضع استعمال الكلمة إلى العبارة لقواعد الصحة أو الخطأ حسب ما يتواضع عليه الفريق اللغوى، وقد توسع علماء اللغة في هذا المفهوم فقسموا المعنى على أساس أنواع الاستجابات التي يثيرها إلى :

1– معنى انفعالي.

2– معنى إدراكي أو وصفي[133].

ويمكن تعريف المعنى الانفعالي بأنّه ذلك المعنى المؤدي إلى مجموعة من الانفعالات لدى المستمع أو القارئ عند استجابته للمعنى، أو استعمال نوع من المثيرات في الكلام بالنسبة للمتكلم، أمّا المعنى الإدراكي فالاثارة والاستجابة فيه لاتخرجان عن حيز الأدراك الذهني كالتفكير والاعتقاد والافتراض والشك.

وقد جرت العادة على تقسيم المعنى الأدبي الإدراكي إلى علاقتين: 1- العلاقة بين الاسم والمسمى، وتمسمى هنا بمدلول الكلمة «Dénotation». 2- العلاقة بين الكلمة وبعض خصائص الأشياء أو صفاتها، فتعتبر هذه الصفات بمثابة مجموع الأوصاف والعناصر التي تساعد الذهن على تحديد مفهوم معين «Intension» وقد اتفق المناطقة على تسمية هذه العلاقة بمفهوم الكلمة «Connotation» ويمثل أحيانا لذلك بأن كلمة «الانسان» تعني في علاقتها الإدراكية الأولى زيدا من الناس، بينما تعني في علاقتها الإدراكية الثانية حيوانا ناطقا ذا قدمين.

وللمعنى مبحث آخر في كتب الأدب في العصور الوسطى الأوروبية، ويتضمن أربعة أنواع فيما يتعلق بأي أثر أدبي قيم :

1- المعنى التاريخي : أي المعنى الحرفي للسرد نفسه.

2- المعنى المجازي : وهو ما يمكن أن يستمد من السرد من حقائق عامة تهم الإنسانية بأسرها.

3- المعنى المجازي البعيد : وهو الذي يرمز إلى درس أخلاقي خاص.

4- ما يسمى بالمعنى التأويلي : ويقصد به ذلك الذي يشير أو يومئ إلى رؤيا متصوفة روحية لحقيقة أزلية أبدية لاتدركها النفس بالطريقة العادية[134].

والمضمون ليس مجرد المعنى المباشر لتفاصيل العمل الأدبي أي لموضوعه، وإنما هو الأثر العام لموضوعه المشكل، أي هو الناتج عن تشكيل عناصره تشكيلا يفضي إلى أثر عام، هذا الأثر العام هو دلالة العمل الأدبي، المؤثر تأثيرا فكريا وانفعاليا ووجدانيا، وقد كان العقاد أكثر توفيقا في حديثه عن مضمون الشعر، وهو يرى أن التجديد لا يتحقق بالحديث عن منجزات العصر فقط كالقطار أو الطائرة بدلا من الناقة مثلا، وإنما يتحقق التجديد بالمضمون الجديد، وليس بالموضوع الجديد فقط، أي يتحقق بالخواطر والأحاسيس والتأملات الأصيلة المبتكرة النابعة من ذات النفس العصرية، بثقافتها وفلسفتها وطرائق انفعالها بالحياة، يقول العقاد : «ليس المعقول في معرفة عصرية الشاعر على وصفه الاختراعات العضرية، ولكن على كيفية

الوصف ووجهة النظر»[135]. ويتضح من خلال حديث العقاد أنه يشير إلى علاقة المضمون بطريقة التناول أو التعبير، بل يتجاوز ذلك إلى الحديث عن التراث والمعاصرة ولكن بطريقة مبتسرة تعتمد التلميح إلى جوانب التقليد والتجديد اكثر من التصريح.

إن إشكالية المصطلح تتجلى في الخطأ المنهجي الذي ساد النقد العربي الحديث عندما طرح موضوع الشكل والمضمون في العمل الفني، على أساس أنّه بحث تبشيري عقائدي وليس على أساس أنّه بحث نقدي يستخلص تعميماته من الأعمال الأدبيّة التي تشترك في خصائص مشتركة[136].

ويرتبط بذلك القول عدم جواز الفصل بين الشكل والمضمون، ولهذا فالإلحاح على عدم جواز الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الفني، إنما يتصل اتصالا وثيقا بماهية هذا الفصل في النقد الأدبي، هل هو فصل حرفي أم انه فصل منطقي؟ في تجربة النقد العربي الحديث والقديم كان هذا الفصل حرفيا في معظم الأحيان، أي أنّه كان يفترض باستمرار إمكان وجود الشكل والمضمون في حالة انفصال[137] ويرى خلدون الشمعة أن مسألة الفصل، يمكن أن تحلّ على صعيد الفصل المنطقي بين الشكل والمضمون.

وهذا الفصل يتم على صعيد الفكر فقط، أي أنّه مسألة اصطلاحية بحتة[138].

ناقش خلدون الشمعة مسألة الشكل والمضمون من خلال بحثين قدّما في المؤتمر الحادي عشر لأدباء العرب الذي انعقد في طرابلس بليبيا. الأول للباحث حسين مروة وهو بعنوان : «ماذا تعني مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر»، والثاني للباحث إدريس الناقوري وهو بعنوان : «مشكلة المضمون في الرواية المغربية». ويرى خلدون الشمعة أنّه على الرغم من بعض نقاط الاختلاف بين البحثين، فانهما يشتركان في تكرار الأخطاء المنهجية نفسها التي سادت في فترة الخمسينيات عند ما طرح موضوع «الشكل والمضمون» في العمل الفنيّ على أساس أنّه موضوع تبشيري عقائدي وليس على أساس أنّه بحث نقدي يستخلص تعميماته من الأعمال الأدبيّة التي تشترك في خصائص مشتركة[139]. إن البحثين يشيران إلى عدم الفصل بين الشكل

والمضمون، ولكنهما لايحددان طبيعة هذا الفصل وماهيته، كما أنهما ينهيان عن الفصل ويمارسانه دون تردّد.

الأسلوبيّة لاتفصل بين الشكل والمضمون، فكلاها يؤسسان علاقة مفصلية، كما لا يمكن الفصل بين الدال والمدلول، إلا لضرورة منهجية يقتضيها التحليل كذلك لايمكن الفصل بين الشكل والمضمون، أما ما يجعل من اللغة نظام رموز، إنّما هو الطريقة التي بها يتقاطع المضمون والتعبير ويعلوان في علاقة التحام مفصلي محددين ظهورا مزدوجا لشكل المضمون ومضمون الشكل، فالكاتب الحقيقي هو الذي يعرف كيف يعبر، ويقدر على التعبير من خلال تمكنه من أسرار اللغة . والهدف هو التركيز على مبدأ الإبلاغية أي تناغم – أو تنافر الأصوات اللغوية، وإيقاع العبارة ونبرة الشكل، والقيم الانفعالية، وتلك تبعث على التذكر والتداعي[140]، وفي هذا السياق يمكن القول: إنّه على النقد العربي الحديث أن يحدّد مصطلحاته وأدواته الأفهومية وإجراءاته؛ ليتمكّن من تحليل الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنّ في الأسلوبيّة وبخاصة الأسلوبيّة البنيوية ما يسعف المحلّل للخطاب على إنجاز ما لايدع مجالا للدرس المعياري أو الارتجال غير المؤسس على منظور منهجي.

5 - مفهوم العاطفة في النقد الأدبي الحديث

لانجد في النقد العربي القديم إشارة واضحة إلى مفهوم العاطفة، ولكننا نجدهم يستعملون ما يدل على أحوال النفس الانسانية، وما يناسب هذه الأحوال من موضوعات شعرية، فهذا ابن رشيق يقول: «دواعي الشعر أربع: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب، فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعّد والعقاب الموجع»[141]، وجميع هذا الكلام ليس فيه ما يدلّ على العاطفة في تعريفها العلمي الدقيق، وإن ظهور مفهوم العاطفة كمقياس نقدي كان في العصر الحديث مع النقاد الرواد. وكان ذلك بتأثير من التيار الرومنسي الذي ساد العالم في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن، فقد اهتمّ أحمد الشايب بهذا المفهوم النقدي ووضع له خمسة مقاييس أو معايير وهي :

1– صدق العاطفة وصحتها، وذلك أن تنبعث العاطفة عن سبب صحيح غير زائف.

2– قوة العاطفة وروعتها، بحيث يثير النص شعور القارئ. أو يبعث فيه شعورا حيا، أو يعطيه عينا جديدة يرى بها، وقلبا جديدا يحسّ به، ويستشهد بقول امرسون:

«ليس للكتاب غاية سوى أن يوحي».

3– ثبات العاطفة واستمرارها في نفس المنشئ مادام يشعر أو يكتب، لتبقى القوة شائعة في فصول الأثر الأدبي كلّه، وبهذا يشعر القارئ ببقاء المستوى العاطفي مهما تختلف درجته، وربّما يرجع قصور الأديب في بقاء العاطفة مستمرة إلى عدم قدرته على إبقاء العاطفة حية في نفسه طول مدّة الإنشاء. أو إلى انخداعه بالتفخيم اللفظي ليداري به ضعف شعوره.

4– تنوّع العاطفة أو شمولها، وهي موهبة قلّ أن تتوافر لشاعر أو أديب، وإن كان ذلك لايحول دون عظمته، وشهرته في باب واحد، ولهذا قالوا عن شعراء الجاهلية:

«أشعرهم زهير إذ رغب، والأعشى إذا طرب، والنابغة إذا رهب، وامرؤ القيس إذا ركب»(142).

5– درجة العاطفة من حيث سموّها، فالأدب الذي يبعث حماسة النهوض بالواجبات الفردية والاجتماعية هو أسمى من ذلك الذي يترك شعورا سلبيا، والأدب المثالي هو ما يتصل بالعواطف النبيلة كالعدالة والمحبة والوحدة الإنسانية(143).

والملاحظ أنّ جميع هذه المعايير التي صنّف أحمد الشايب ومفهوم العاطفة من ضمنها لا تصمد أمام النقد الموضوعي، لأنّها تفتقد إلى أدنى شروط العلمية وأهمّها على الإطلاق أنّ النص الأدبي يخضع في قراءته إلى تأويلات تتعدّد بتعدد القراءات، وليس هذافقط بل المتفق عليه في النقد الحديث – على الأقل – أن النقص الأدبي لا يحقق أدبيته إلا بخروجه عن المألوف؛ والخروج عن المألوف يقصد به مفارقة النص الأدبي لمرجعيته أي الابتعاد به عن كلّ ما يجعله خطابا عاديا، عاري الدلالة، خال من الخصوصية الجمالية والتأثيرية،

والنقد نفسه يمكن توجيهه إلى أحمدأمين الذي، اعتمد المعايير نفسها التي صنفها أحمد الشايب وحاول تكريسها في كتابه «النقد الأدبي».

إنّ حديث النقاد العرب الحدثين عن العاطفة باعتبارها عنصرا مهما من عناصر تحليل النص الأدبي، كان يتردد في دراساتهم النقديّة مع القرائن الآتية : عاطفة رزينة، عاطفة جياشة، عاطفة قوية عاطفة هادئة، عاطفة فاترة، وسوى ذلك، والواقع أنّنا لاندري بأيّ مقياس يقاس صدق العاطفة وكذبها، وقوّتها أوضعفها، وإذا كان أحسن الشعر أكذبه، وأغلب الشعر– وسواه من الأجناس الأدبيّة –يقوم على التخييل والصنعة في التعبير عن الأفكار والرؤى، وإذا كانت أدبية الأدب هي خروجه عن مألوف القول، وبناؤه على غير منوال، وإذا كانت لغة الأدب انتهاك للغة المألوفة، وعدولها عن المعيار، فلسنا ندري على أيّ مقياس اعتمد النقاد المحدثون لتحديد درجة صدق العاطفة أو فتورها، والغريب في الأمر أن هذا المفهوم غير واضح في أذهانهم بدليل أنّهم لم يستثمروا أيّ معجم علمي يحدّد هذا المفهوم وسواه.

يقول أحمد أمين : «أجمع النقاد تقريبا على أنّ الأدب يتكون من عناصر أربعة:

العاطفة، والمعنى، والأسلوب، والخيال. ونعني بذلك أنّ كلّ نوع من الأدب لابد أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولايخلو من عنصر منها، غاية الأمر أنّ بعض الأنواع الأدبيّة قد تحتاج إلى كمية أكبر من بعض هذه العناصر، مما يحتاجه من نوع آخر، فالشعر مثلا يحتاج إلى مقدار من الخيال أكثر مما تحتاج إليه الحكم والحكم تحتاج إلى مقدار من المعاني أكثر مما تحتاجه من الخيال وهكذا»[144].

وما يلاحظ على أحمد أمين أنّه لم يحدّد من هؤلاء النقاد الذين أجمعوا على أن الأدب يتكون من العناصر التي ذكرها، وإن كنا لانجد في النقد العربي القديم[145] من أشار إلى عنصر العاطفة في الأدب كما أشار اليه أحمد أمين وحدده، ويبدو أنّه نقل هذه العناصر عن النقاد الرومانسيين الغربيين دون تمحيص أو مناقشة، فهو يرى أن مقاييس العاطفة في الأدب هي :

1– «يقدر عنصر العاطفة بصحتها واعتدالها، ونعني بصحتها واعتدالها أنّ الأسباب التي أثارتها صحيحة جيدة».

ويدعم رأيه – لتأكيد هذا المقياس – بقول «راسكن» «إن الإعجاب قد يثار بعرض ألعاب نارية أو بتنظيم الحوانيت فى شارع من الشوارع ولكن هذه العاطفة ليست عاطفة شعرية، لأن الأساس الذي بنيت عليه باطل مزيف وليس فيما ذكر شيء يستحق الإعجاب، ولكن الإعجاب فى انعقاد الزهرة ثم تفتحها عاطفة شعرية، كان ظهور هذه القوة الروحية التي تعمل في تكوين الزهرة وما في ذلك من جمال حي لاينتهي الإعجاب بها»[146].

2– تقدر العاطفة بقوتها وحيويتها، ومع محاولة أحمد أمين تحديد مقاييس العاطفة وجدناه يقول: « إنّه من المستحيل وجود مقياس واحد مضبوط لمعرفة أي العواطف أقوى، ومع هذا فإننّا نستطيع على وجه العموم أن نقول إن مقياس القطعة الأدبيّة وما فيها من قوة عاطفة» وتعتمد قوة العاطفة على :

1– طبيعة الكاتب أو الشاعر وقوة شعوه فيما يكتب ليؤثر فى القارى...

2– وتعتمد قوة العاطفة في الأدب على إثارة عواطف الناس، ويعود ذلك إلى قوة الاسلوب ووضوح المعاني.

3– وتقاس العاطفة باستمرارها وثباتها ولذلك معنيان: (أ) بقاء أثرها فى نفوس السامعين زمنا طويلا... (ب) – أو تكون القطعة الأدبيّة تثير شعورا متجانسا متسلسلا، وبعبارة أخرى أن تكون هناك وحدة فى الشعور فلا ينتقل الأديب من شعور إلى آخر من غير صلة.

4– أن تكون العواطف خصبة فنية متنوعة...

5– سمو العاطفة ورفعتها أو ضعتها، ويتساءل أحمد أمين عن مقياس التمييز بين أنواع العواطف التي تسمى سامية أو وضعية؟ وأجاب بعدم اتفاق النقاد على الإجابة عن هذا السؤال، وإن اتفقوا على القول باختلاف درجتها. فهناك عواطف جليلة وأخرى هزأة وكلاهما وضع للأدب وإن كانا يختلفان قيمة، فالأدب حسب أحمد أمين يشرح الحياة الإنسانية لا لذاتها بل لغاية وهذه الغاية هي ترقية المشاعر لا إضعافها..[147] وقد وردت المقاييس نفسها فى كتاب أحمد الشايب[148]، ولم يهتم الباحثان بتحديد هذه المفاهيم تحديدا صارما ويستنتج من حديثهما عن العاطفة أنهما يتحدثان عن مضامين

النصوص، وأثر هذه المضامين في المتلقين، وتبعهم في هذه المقاييس أحمد كمال زكي[149] وعبد العزيز عتيق[150].

إن مفهوم العاطفة لايزال مقررا في المقررات والبرامج المدرسية لدينا، وتقره مناهج المنظومات التربوية في الوطن العربي، ويجد له حضورا قويا في بعض جامعاتنا، أقصد بعض كليات الآداب لأسباب كثيرة لايتسع المجال لذكرها، وإن كان على رأسها عدم تحديد مفهوم الخطاب الأدبي تحديدا علميا صارما في العربية إلى حد الآن، ثم عدم مساءلة المنجز من المفاهيم النقديّة مساء لة موضوعية في دلالتها وجدواها في التحليل، والركون إلى هذا المنجز وعدم إعمال الرأي فيه حتى أصبح يشكل ركاما لانفع يرجى منه، ولعله لحسن حظ النقد العربي أم لسوء حظه أن تجد بعض المفاهيم النقديّة ومنها مفهوم العاطفة رفضا عنيفا من النقاد الواقعيين ومنهم محمد مندور في العربية، وربما يعود عدم انتشار آرائهم الرافضة لاستخدام مفهوم العاطفة في النقد الأدبي إلى توجههم الإديولجي، وإلى جانب الواقعيين فقد عدّ النقاد الموضوعيون استخدام النقد لهذا المفهوم ضعفا وقصورا، فقد اعترض «هيوم» على استخدام الرومنسيين لهذا المفهوم فهو يقول : «إنني أعترض على قولهم، ذلك الذي يفترض أن الشعر لايكون شعر ما لم يكن أنينا» يرفض ت. س. لم إليوت: أن يكون الشعر هربا من العاطفة والشخصية والذات كلها، من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية. وكان صلاح عبد الصبور يرى أنّه على الشاعر أن لا يعول على العاطفة كمحك لانجاح القصيدة فالقصيدة قد تخفق لقوة عواطف الشاعر واحتدامها، وقد تخفق لعجز الشاعر عن أن ينسلخ عن ذاته، مع أن هذا الانسلاخ طبيعي جدا في العملية الابداعية.

يقول عبد السلام المسدي أن : «العمل الأسلوبي يدور على تتبع الشحن العاطفي في الكلام أولا، فإذا عاينا الرسائل التعبيرية الحاملة للشحنات الوجدانية انتقلنا إلى دراسة خصائص الأداء، فتكون الدراسة نفسية باعتبار أنها تقوم على ملاحظة ما يحدث في عقل المتكلم عند تعبيره عما يفكر فيه، غير أنها تبقى دراسة لسانية باعتبارها متجهة صوب الجانب اللغوي المعبر عن الفكرة لا صوب الجانب الذهني وفي استخدام هذه الخصائص التعبيرية

نتوسل بطريقتين هما: مقارنة وسائلها التعبيرية بوسائل أخرى وهذ ه الطريقة عمل مقارن خارجيا، ثم مقارنة الانماط التعبيرية فيما بينها في نطاق اللغة المستعملة ذاتها مع مراعاة الوسط الذي تنتمي إليه، ومراعاة الظروف التي تلائم امتعمالها، ومراعاة الوسط الذي تنتمي إليه، ومراعاة الظروف التي تلائم استعمالها ومراعاة تأثيرها في حساسية المرسل والمتقبل، وكل ذلك من العمل الأسلوبي الخارجي»[151].

ثم يواصل في المقام نفسه موضحا قصده فيقول : «فإذا وقفنا على خصائص التعبير بفضل المقارنات توصلنا إلى تعيين الكثافة العاطفية اعتمادا على مفعولها الذي هو من ضربين:

أ– المفعول الطبيعي وينتج عن نوعية البِنى اللغوية بحد ذاتها، فمن الطبيعي أن يختلف الأثر الذي تحدثه صيغ التصغير من تحقير أو استخفاف أو تقليل عن الأثر الذي تحدثه صيغ المبالغة كالتهويل والتعظيم والتكثير. كما أن التركيب الصوتي في بعض الكلمات المتأتي من صفات الحروف المتضامة ومخارجها كثيرا ما يدل بصفة طبيعية على مدلول تلك الدوال، من ذلك الكلمات التي تحكي أصواتها دلالاتها، ثم يسهم طول الكلمات وقصرها في الإيماء إلى معناها إيماء طبيعيا، وكذلك الأمر إذا انتبهنا إل« توزع الكلمات داخل الجملة، إذ مجرد ترتيب عناصرها قد يضفي على الكلام حدثا أسلوبيا عاطفيا.

ب – المفعول المصاحب وهو ما تحمله الكلمات ضمنيا من إشارة إلى الباث، أو إلى الباث والمتلقى معا، فتعرف البيئة الاجتماعية التي ينتمي إليها إن كان حضريا أو بدويا مثلا ويعرف الوسط المهني الذي إليه ينتسب سواء لاستعماله مستوى من اللغة دون آخر أو لأن المستوى الذي توخى أداه قد تميز بأنماط تعبيرية مخصوصة»[152].

يتضمن مصطلح العاطفة الذي أخذه التحليل النفسي عن مصطلحات علم النفس الألماني، أي حالة عاطفية، سواء أكانت مؤلمة أم سارة، غامضة أو بيّنة، سواء بدت على شك شحنة كثيفة أو على شكل نبرة عامة تفصح كل نزوة عن نفسها، تبعا لفرويد على مستوى سجلي العاطفة والتصوّر، والعاطفة هي التعبير الكيفي عن كمية الطاقة النزوية وتغيراتها.

تأخذ فكرة العاطفة أهمية كبرى منذ أعمال برويرو فرويد الأولى «دراسات حول الهستيريا عام 1895» حول العلاج النفسي للهستيريا واكتشاف القيمة العلاجية للتصريف، إذ كان يردّ أصل العارض الهستيرى إلى حدث صدمي لم يقابله تفريغ ملائم (عاطفة محاصرة).

ولايكتسب الاستذكار فعاليته العلاجية، إلا إذا صاحب استدعاء الذكرى إيقاظ للعاطفة التي ارتبطت بها في الأصل.

ينتج إذا بالنسبة إلى فرويد من خلال بحث الهستيريا أن العاطفة لاترتبط بالضروة بالتصور، ويتضمن انفصالهما (عاطفة بدون تصورّ، أو تصورّ بدون عاطفة)؛ مصيراً مختلفا لكل منهما ويشير فرويد إلى إمكانية مختلفة لتحول العاطفة «تتجلى في ثلاث أواليات :

«أولاهما إقلاب العواطف كما في هستيريا الإقلاب. ثانيهما إزاحة العاطفة (كما في الهاجس). وثالثتها تحول العاطفة كما في عصاب القلق والسوداوية.

والعاطفة هي : «إحياء لأحداث قديمة ذات أهمية حيوية وسابقة على الفرد أحيانا شبيهة بنوبات هستيرية كونية نمطية وفطرية»[153].

وتعرّف العاطفة باعتبارها ترجمة وجدانية لكمية الطاقة النزوية ويميز «فرويد» بوضوح بين المظهر الوجداني للعاطفة وبين العمليات المتعلقة بالطاقة التي تحدّد وجوده، وتجدر الملاحظة إلى أنّه يستخدم في موازاة مصطلح العاطفة تعبيرا «مقدار العاطفة» الذي يهدف من خلاله إلى الدلالة على الطابع الاقتصادي بحد ذاته؛ «يتطابق مقدار العاطفة مع النزوة باعتبار أنّ هذه الأخيرة قد انفصلت عن التصو ر كي تجد تعبيرا ملائما لكميتها في عمليات تصبح محسوسة لنا على شكل عواطف».

ومن الصعب أن يحتفظ مصطلح العاطفة بمعناه خارج أيّ رجوع إلى وعي الذات، إذ يطرح فرويد السؤال : هل من المشروع الحديث عن عاطفة لاواعية ؟ وهو يرفض إقامة موازاة ما بين العاطفة المسماة «لاواعية» من مثل مشاعر الذنب اللاواعية. والتصوّرات اللاواعية. هناك فرق بارز ما بين التصور اللاواعي، والشعور اللاواعي، يظل التصور اللاواعي بعد كبته في نظام اللاوعي

كتكوين حقيقي، بينما لا يقابل العاطفة اللاواعية هناك إلا نتف هزيلة لم تتمكّن من الوصول إلى النمو.»[154]). ومن خلال وضع هذا المفهوم في حقله المعرفي وهو التحليل النفسي، وتحديد المفارقة بين استعماله في هذاالحقل، واستعماله في النقد العربي الحديث، فإننّا ندعو إلى تجاوز هذا المصطلح الذي أقحم في غير مجاله، والاهتمام بالأدوات والمفاهيم الاجرائية التي لها علاقة مباشرة بتحليل الخطاب الأدبي.

5- العبارة ويستعمل مصطلح الأسلوب عند بعض النقاد[155]، وقد ورد مع القرائن الآتية : أسلوب جزل، أسلوب واضح، أسلوب قوي، أسلوب متين، أسلوب مشرق، أسلوب جذّاب، أسلوب منطقي، سبك الجمل منطقي، الألفاظ مختارة ملائمة للمعنى أسلوب خبري، أسلوب إنشائي، أسلوب مليء بالصور البيانية، أسلوب تقلّ فيه المحسنات البديعية. وكما هو ملاحظ فإنّ هذا الكلام العام يتردد في أغلب الدراسات النقديّة، وهو يكاد يتناول الظواهر البلاغية دون التركيز الجاد على الدور البنيوي والوظيفي لهذه الظواهر الأسلوبيّة في النص الأدبي. وأحيانا نشعر بأنّ النقاد يطلقون الأحكام دون إدراك الخلفية التي تتضمنها فمثلا قولهم: (أسلوب منطقي) ونحن نعلم أن النصّ الأدبي إذا طغى على أسلوبه الحجاج المنطقي أفقده ذلك أدبيته، وهي أهمّ خصائصه التي تفصله عن الخطابات الأخرى.

يقول تشيتشرين : إنّ أسلوب الكاتب غير لغوي، بل أدبي لأنّ مفهوم الأسلوب يحتوي في ثناياه على وحدة الكلمة والصورة، الصورة والمعمار، المعمار وفكرة الأعمال الشعرية، إن دراسة الأسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل ودون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل ودون إيجاد الروابط التي تجمعه بالفنون الأخرى أو بالإستيتيك، ومفهوم الأسلوب يفترض تاريخيا وجود التتابع والصراع والروابط المتبادلة بين الأساليب[156]، إن مجازفة الباحث «تشيتشرين» بالقول: « إنّ أسلوب الكاتب غير لغوي» ليس له ما يبرره، واعتقد أنّه لايخفى على أحد مهما بلغ من السذاجة أن يذهب هذا المذهب، لأنّ الأسلوب يستمد مادته من اللغة فهي مادته الأساسية ولولاها لما كان له وجود، وتصرف الكاتب في هذه المادة اللغوية وصوغها

وفق الغرض المراد لاينفي عن الأسلوب ماهيته اللغوية، أما قوله: «بأن دراسة الأسلوب مستحيلة دون الفهم الفلسفي لوحدة المضمون والشكل ودون إيجاد الروابط التي تجمعه بالفنون الأخرى أو بالإستاتيك..إنّه ينطلق في هذا الرأي من رؤية فلسفيةإيديولوجية يجزم بأحاديتها، والواقع أنها رؤية تكاد تكون مشتركة بين جميع من عالجوا قضية الشكل والمضمون في العمل الأدبي، فالخصائص الأسلوبيّة للخطاب الأدبي تتجسد على نحو ساطع بفضل وحدة شكله ومضمونه، أي تنظيم وترابط عناصره وأجزائه على نحو يتيح إمكاية خلق بنية معينة ومنظومة معقدة من التصوير الفني، ويبدو أن العمل الفني محاكاة للحياة وهو يعبر عن العالم الروحي للبشر بفعل امتلاكه مضمونا وشكلا ماديين، إن خصائص الصورة الفنية ترتبط بالعرض الذي تتجسد من خلاله، ويرتهن بماهية ما يشتمل عليه هذاالعرض والعناصر التي يتألف منها، وكيفية تنظيم هذه العناصر، وبالتالي فإنه يرتبط بوحدة الشكل والمضمون[157].

والأجزاء التي يتكون منها العرض «إن مضمون العمل الفني معقد ومتنوع والعالم الروحي المعبر عنه فى العمل، وهذه العناصر الفنية هي انعكاس لجوانب الواقع الحسية أي ظواهر الطبيعة والمجتمع... ويرتهن بالمضمون الموضوع التصويري للعمل الفني، أي كل ما يصوره العمل عموما وبالاستناد إلى هذا الموضوع يجري في الفن فرز أنواع مختلفة :الميثولوجي، التاريخي، الحياتي، الخيالي، المنظر الطبيعي، الطبيعة الجامدة الخ.. كما أن كل ما يعبر عنه العمل الفني يرتبط بمضمونه وبه يتحدّد، وإن تضمين العمل الفني الافكار الجمالية للفنان ومختلف جوانب السيكولوجيا الاجتماعية يتمخض عنه الموضوع التعبيرى الذي يتجسد في أنواع فنية كالتراجيديا والكوميديا، الشعر الغنائي الوطني والعاطفي وما إلى ذلك، وبالتالي فإن المضمون المرتبط بالموضوع هو صفة عامة للفن.

أما في الأدب فإن العبارات الواردة على لسان الراوي والشخصيات تكون الحوارات والحوارات الداخلية التي تتضمن وصفا لمشاهد ولأحداث في حياة الشخصيات، أي تكون الصورة الفنية، هذا علما أن العبارات الواردة على لسان

الراوي والشخصيات في الأدب تختلف عن كلام الناس في الحياة، ولها تركيب خاص يساعدُ على التعبير عن أفكار البشر وأحاسيسهم على حد سواء. ولهذه العبارات بنية متميزة فهي أكثر دقة وتحديدا ومغزى ولها معنى رمزي لذا فإنها تعبر عن أحاسيس البشر، والعبارات هذه دقيقة وفريدة ومحدّدة لأنها تعبر، عادة، مما لايلتفت إليه سائر البشر من خاصية أو عنصر للشيء أو الانسان يوحي للقارئ بأنه شاهد بأم عينه، وتحسسُ الشيء الموصوف، ويثير أحاسيسه المرتبطة بتلقيه لهذا الشيء.

إن الشكل فى العمل الفني هو البناء الذي يوزع ويجمع ويربط جميع عناصر وأجزاء الصورة الفنية ونسقها الذي ينطوي على شتى الوقائع وفي مقدمتها التكوين Composition، إن تكوين الصورة الفنية هو نظام محدّد في توزيع العناصر والأجزاء وتناسبها، وهو يساعد على تحقيق وحدة المتنوعات وله قدرة تعبيرية.. وفي الأدب يعني الشكل الفني تكوين جميع عناصر الصورة الفنية : العبارات الواردة على لسان الراوي، والشخصيات التي ترسم مشاهد من حياة الشخصيات والأحداث[158]. من هذا المنطلق يؤسس تشيتشرين فهمه للأسلوب وعلاقته بالشكل والمضمون ومن هذه الزاوية ينظر بعض النقاد العرب لمفهوم الأسلوب.

6– الأحكام والقيم : وتحت هذين المصطلحين يذهب المؤلفون إلى إطلاق الأحكام على النصّ والأديب انطلاقا من عناصر التحليل السابقة. ثم يشار إلى القيم التي يتضمنها النصّ فهي إنسانية، أو اجتماعية أو خلقية والقيمة الفنية يشار من خلالها إلى انتساب الأديب إلى مدرسة الطبع أو الصنعة دون معرفة أبعاد هذه المفاهيم، وأحيانا يستعمل مفهوم الصنعة بمقام الذم والعكس صحيح[159].

إنّ الذي يغفله بعض الدراسين هو أنّ الأدب بجميع أجناسه يشتمل على خصائص أهمها :

1– فقدان الدوال في الخطاب الأدبي لمدلولاتها.

2– فقدان الدوال في الخطاب الأدبي لمرجعياتها.

3– تعدّد مدلولات الدال الواحد في الخطاب الأدبي.

4– لامنطق في أسلوب الخطاب الأدبي لأنّه إنجاز لساني يقوم على التخييل، بمعنى التصوير باللغة والتصوير اللغوي جنس من المجاز، يبتعد بالخطاب عن قول الحقيقة، أقصد تصوير الواقع، كما هو لأنّ ذلك يتنافى مع طبيعة الأدب.

5– لاصدق في أسلوب الخطاب الأدبي، فحسب القدماء من النقاد العرب والمحدثين أيضا : « أحسن الشعر أكذبه».

6– أسلوب الخطاب الأدبي يقوم على المفاجأة، فهو خروج على القوالب وتجاوز للأنماط والضوابط.

7– أسلوب الخطاب الأدبي يقوم على الإدهاش، ويتجلى ذلك في علاقة المتلقي بالخطاب، وذلك ما يثير المتعة ويحدث التأثير والانفعال.

8– الأسلوب في الخطاب الأدبي انزياح وعدول عن معيار، وتتفاوت درجات الانزياح في الخطابات الأدبيّة بحسب الأجناس الأدبيّة وبحسب الكتاب وقدراتهم اللغوية وتحكّمهم في تقنيات الصنعة الأدبيّة.

فالأدب صنعة كسائر الصناعات، عند القدماء والحديثين، والصنعة ليست عيبا، يقول بشر ابن المعتمر في العملية الإبداعية الشعرية : بأنها صنعة تدفع إليها الشهوة، وهو ينصح من أراد تعاطي الشعر، وتمنّع عليه أن يتحول عن هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليه، وأخفها عليه... فالنفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ولاتسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود به مع الشهوة والمحبة[160].

ويقول الجمحي : «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات.... »[161].

فالشاعر يتخير من الألفاظ والتراكيب ما يناسب المقام الذي يريد القول فيه، وعملية الاختيار هذه تتضمن معنى الصنعة في الكلام بوعي وإدراك. لذلك يفترض ألاّ ينظر إلى المفهوم بمنظار يضمنه دلالة هجينة، ويمكن أن يوضح الأمر بإشارة إلى مفهوم الطبع بالتمكن، والصنعة بالأداء الشعري، والصنعة في الخطابات الأدبيّة هي التي تضمنَت لها أدبيتها وتحقّق لها جمالياتها.

3- الخطاب فى الدراسات العربية

اهتم الدارسون العرب بتحديد مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله، وتزخر المكتبة العربية بدراسات نقدية متنوعة بحسب الاتجاهات والمدارس النقديّة المعروفة، وجميعها بذلت جهودا في إدراك جوهر الخطاب الأدبي وتحديد وظيفته، فأبعاد الخطاب ووظائفه راوحت بين البعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الجمالي، غير أنّ الذي يهمنا في هذا المجال هو المقاربات الأسلوبيّة لتحديد مفهوم الخطاب وإجراءات تحليله وفق المنظور الأسلوبي.

يقول أنطون مقدسي في مفهوم الخطاب الأدبي: «هو جملة علائقية إحالية مكتفية بذاتها حتّى لتكاد تكون مغلقة، ومعنى كونها علائقية أنّها مجموعة حدود لا قوام لكلّ منها بذاتها، وهي مكتفية بذاتها أي أنّها– مكانا وزمانا وجودا ومقاييس–لا تحتاج إلى غيرها، فالروابط التي تقيمها مع غيرها تؤلّف جملة أخرى وهكذا بلانهاية . . . فالخطاب الأدبي بهذا المنظار لاتنطبق عليه الثنائيات التي أربكت الفكر الكلاسيكي، كالذات والموضوع، والداخل والخارج، والشرط والمشروط، والصورة والمضمون، والروح والمادة . . . فالخطاب الأدبي إذن يؤخذ في حضوره لذاته وبذاته»[162]. إنّ تعريف المقدسي للخطاب الأدبي من هذا المنطلق المعرفي يمكن إدماجه في حقل الأسلوبيّة البنيوية التي تركز على الخطاب في ذاته، بمعزل عن المؤثرات الخارجية، مهما كانت طبيعتها، والخطاب الادبي بهذا المعنى هو اختراق لعنصري الزمان والمكان، فهو يحمل زمانه في ذاته، ومكانه يتجلى فيه، وهذا ما يعبرّ عنه إنجازه الأسلوبي وتشكيله البنيوي الوظيفي. يشيرعبد السلام في كتابه «الأسلوبيّة والأسلوب» إلى تعاريف عديدة للخطاب الأدبي، وهي لاتكاد تختلف في جوهرها كثيرا، فهو يقول: «إنّ الخطاب هو مادة قارة لها بذلك طواعية للتشريح الاختباري، ومقومّات هذه النظرة اعتبار الخطاب في بنيته الصورية بعد ضبطه في وحدات لغوية متعاضدة، وكلّ ذلك يشرع مبدأ الأغراض ولكن هل للحدث اللغوي – نفعياً كان أو إبداعياً– من مشروعية وجود إن لم يرتبط بإجراء

دلائلي أو إلزام وقائعي؟ بل هل يُتصوّر أن يؤدي البث الفني وظائفه التأثيرية بمعزل عن ابلاغ رسالته الدلالية الإلزامية ؟»[163].

يأخذ الخطاب استقراره بعد إنجازه لغة، ويأخذ انسجامه وفق النظام الذي يضبط كيانه، ويحقق أدبيته بتحقيق انزياحه، ولايؤتى له عدوله عن مألوف القول دون صنعة فنية، وهذا ما يحقّق للخطاب الأدبي تأثيره، ويمكنه من إبلاغ رسالته الدلالية؛ غير أنّ دلالة الخطاب الأدبي ليست دلالة عارية يمكن القبض عليها دون عناء، بل الذي يميز الخطاب الأدبي هو التلميح وعدم التصريح، ولعلّ هذا مايؤكده عبد السلام المسدي في حديثه عن انقطاع الوظيفة المرجعية للخطاب، فهو يقول : «إنّ ما يميزّ الخطاب الأدبي : هو انقطاع وظيفته المرجعية؛ لأنّه لايرجعنا إلى شيء ولايبلغها أمراً خارجياً، وإنّما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع المنقول في الوقت نفسه، ولما كفّ الخطاب الأدبي عن أن يقول شيئاً عن شيء إثباتا أو نفيا . فإنّه غدا هو نفسه قائلاً ومقولاً، وأصبح الخطاب الأدبي من مقولات الحداثة التي تدك تبويب أرسطو للمقولات مطلقا[164]. إنّ فقدان الخطاب الأدبي لمرجعيته يعني فقدانه نظائره في الواقع؛ فهو ليس تصويرا للاحداث والوقائع والموجودات كما هي في الواقع؛ وإنّما هو تصوير باللغة لعالم متخيّل، وتلعب الوقائع الأسلوبيّة دوراً فعالاً في خلق نسقه الجمالي، وفضائه الفني، ولعلّ ذلك يكون في الخطاب الأدبي الذي تهيمن فيه اللغة المجازية أكثر من الخطاب الذي تطغى فيه اللغة التقريرية .

فإذا كان الخطاب في عرف النقاد يقوم على محورين أساسيين هما :

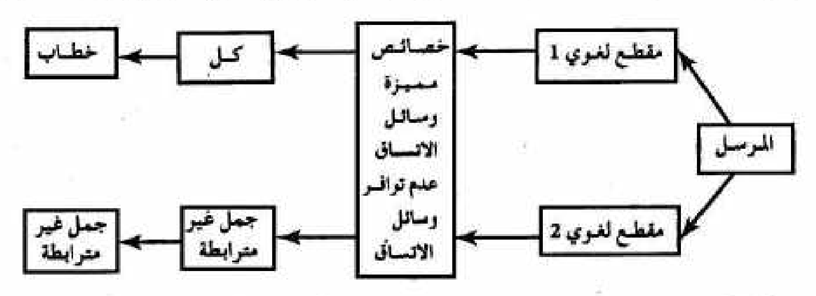
أ – محور الاستعمال النفعي. 2 – ومحور الاستعمال الفني، فإنّه في عرف اللسانيين الذين صنفوا الخطاب يتجاوز هذا التصيف الثنائي، فالرؤية اللسانية «أقامت بديلا عنه تصنيفا توليديا لا يتحدّد عددا، وإنّما ينحصر نوعاً وكيفا، وبذلك أصبح الخطاب الإبداعي (الأدبي) لايمثّل إلاّ أحد أنواع الخطابات العديدة؛ والتي منها الخطاب الديني، والقضائي، والسياسي، والإشهاري، وسوى ذلك . . . ومعنى هذا التصنيف أن الدراسة فيه تنطلق من في فرضية مبدئية تتمثل في القول بوجود خصائص قارة تتحكّم في كل صنف من تلك الأصناف حسب نوعيته، فتجدها قائمة في نسيجه مهما كان انتماؤه مكانا

وزمانا، فللخطاب الديني مؤشراته، لذلك اتجهت بعض حلقات الدرس . . . إلى استئناف خصائص الخطاب الديني انطلاقا من تحليل مقارن لنصوص أخذت من القرآن والإنجيل والتوراة، ففرعت مراتب الخطاب الديني إلى مستويات منها : السردي والتصويرى والتنبيء، ومنها الجزمي والوعظي والترهيبي.

وللخطاب القضائي بنيته النوعية يستشفها الباحثون من مقومات نصوصه على اختلاف انتمائها، ويذهب الافتراض الآن إلى أن الدراسة المقارنة سواء على الصعيد التاريخي أو على صعيد الحاضر ستمكّن من ضبط مقومات الكلام القانوني بمختلف فصائله : في التشريع والمقاضاة والمرافعة والمكافحة.

وكذا الأمر في الخطاب السياسي والمذهبي والإشهار والعلمي والتعليمي وغيرها[165] .

إنّ الذي يميّز الخطاب مما ليس خطابا هو متكلم اللغة العارف بخصائصها، فهو إذا تلقى مقطعا لغويا بإمكانه أن يحكم على هذا المقطع بأحد أمرين، إمّا أنّه يشكّل كلا موحدا، وإما أنّه مجرد جمل غير مترابطة، لذلك كان الاتساق شرطا ضروريا للتعرف إلى ما هو خطاب وما ليس خطابا، فإذا توافرت وسائل الاتساق كان المقطع اللغوي كلا موحدا، وإذا افتقد إلى الخصائص التي تميزه، والوسائل التي تجعل منه متّسقا موحدا، وجمله غير مترابطة، فقد مقومات وجوده خطابا متناسقا ومتّسقا . والرسم الآتي يوضح الفرق بين الظاهرتين



:إنّ كلّ خطابه يتوافر على خاصية كونه خطاباً أو نصاً يمكن أن يطلق على هذه الخاصية «النصيّة» «Texture» فالنصّ ليس «مجموعة جمل فقط، لأن النصّ يمكن أن يكون منطوقا أو مكتوباء نثرا أو شعرا، حوارا أو مونولوجا، يمكن أن يكون

أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة، حتى مجموع المناقشة الحاصلة طوال يوم في لقاء هيئة». والنصية تميز النص عما ليس نصاً، فالنصيةَ تحققّ للنصّ وحدته الشاملة، ولكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية. بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة، ولتوضيح ذلك نضرب المثل الآتي: «اقطف قليلا من الزهور، ضعها في مزهرية قاعة الإستقبال»، غني عن البيان أن الضمير «ها» في الجملة الثاية يحيل قبليا إلى «الزهور» في الجملة الأولى، وما جعل الجملتين متسقتين هو وظيفة الإحالة القبلية للضمير «ها»، وبناء على ذلك فان الجملتين تشكلان نصا[166].

واعتمادا على آراء «فان ديك» وأطروحاته في انسجام الخطاب من خلال كتابيه : «1977 text and context» و«1972 some Aspects of text Grammas» ، يؤسس محمد خطابي خطابه النقدي ويعرض من خلاله مظاهر الخطاب وطبيعة انسجامه، كما تجلت في أعمال «فان ديك» وهي تقوم على الشكل التالي : الخطاب ويتفرع إلى وظيفتين : دلالية وتداولية. وتحوي الوظيفة الدلالية العناصر الآتية : الترابط، والانسجام، والبنيات الكلية أما الوظيفة التداولية فتحوي : السياقات والافعال الكلامية، تداوليات الخطاب، والأفعال الكلامية الكلية.

ومثلما استفاد الباحث محمد خطابي من الدراسات الغربية في تحليل الخطاب استفاد كذلك من الدراسات العربية. ومنها البلاغة والنقد وعلم التفسير وعلوم القرآن وقد استلهم من هذه الحقول المعرفية ما يتناسب ونظرية تحليل الخطاب التي هدف إلى تأسيسها من منظور المزاوجة بين إسهامات المعارف الغربية المعاصرة في اللسانيات الوصفية ولسانيات الخطاب وتحليل الخطاب والذكاء الاصطناعي والاسهامات العربية في البلاغة والنقد وعلوم القرآن، وما أسسته من إجراءات ومفاهيم في تحليل الخطاب.

وقد أردف الباحث هذه الاجراءات بشروح لأهم مكوناتها استوفى من خلالها تحديد العلاقات بين عناصر الخطاب للاستئثار بانسجامه، كما حدّد ذلك «فان ديك» ومن سار في اتجاهه من الباحثين المؤسسين «للسانيات الخطاب» أمثال «م.أ.ي ها ليدي» و«رقية حسن» لهما كتاب مشترك بعنوان:

«الاتساق في اللغة الإنجليزية» «1976 choesion in english» وهوكتاب يتألّف من مدخل وسبعة فصول، خصص المدخل لتحديد بعض المفاهيم مثل : النص، والنصية، والاتساق، الخ. وخصصت ستة فصول لبحث مظاهر الاتساق التالية : الإحالة، والاستبدال، والحذف والوصل، والاتساق المعجمي، ومعنى الاتساق، أما الفصل السابع فقد حللت فيه نصوص متنوعة، تطبيقا لما صيغ في الفصول النظرية[167] .

أقام محمد خطابي كتابه «لسانيات النص. مدخل إلى انسجام الخطاب» على سؤال أساسي وهو: كيف ينسجم الخطاب الشعري؟ واقتضت الاجابة على هذا السؤال تأسيس بحثه على ثلاثة أبواب : الباب الأول تناول مجمل الآراء الغربية ومقترحاتها في هذا الشأن . والباب الثاني : تناول فيه محاولات البحاثة العرب القدماء وإسهاماتهم في تحديد انسجام الخطاب من خلال الدراسات التطبيقية في البلاغة والنقد والتفسير. وتضمن الباب الثالث والأخير تحليلا لنص شعري حديث «فارس الكلمات الغريبة» للشاعر أدونيس[168].

إنّ بحث محمد خطابي جهد علمي واجتهاد رائد في الحركة اللسانية والنقديّة العربية المعاصرة فهو لايركن إلى المنجز من الفكر اللغوي والنقدي والبلاغي العربي، كما لا يستسلم بخنوع إلى المنجز من الدرس اللساني الغربي بل يتمثل الفكرين معاً، ويجادل من منطلق فكر سجالي، ويبني على المتراكم من المعارف نظرية منسجمة تبحث في انسجام الخطاب الأدبي والخطاب الشعري على الخصوص.

إنّ عناصر انسجام الخطاب كما تتجلى في «تحليل الخطاب»«Discourse Analysis» لمؤلفيه «G. Brown B G. yle» تتضمن محاور أساسية لخصها محمد خطابي بناء على اختزالهما لوظائف اللغة في : الوظيفة النقلية والوظيفة التفاعلية. وإن كانا لا ينفيان الوظائف الأخرى، ومن هنا يقترحان جملة من العناصر : على محلّل الخطاب أن يأخذ بعين الاعتبار :

(١) السياق: الذي يظهر فيه الخطاب والسياق ينقسم إلى قسمين خارجي وسياق داخلي. فالسياق الخارجي: يقصد به الإحاطة بالظروف التي أنشئ فيها الخطاب معرفة (المرسل، والمرسل إليه، والزمان، والمكان).

فقد يقال خطاب واحد في سياقين مختلفين وبالتالي يترتب على ذلك ،تأويلان مختلفان .

فمعرفة السياق تحصر مجال التأويل الممكن وتدعمه وأهم خصائص السياق هي :

1- المرسل : وهو المتكلم أو الكاتب الذي ينتج الخطاب .

2- المتلقي : وهو المستمع أو القارىء الذي يتلقى الخطاب .

3- الحضور : وهم مستمعون آخرون حاضرون يسهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي .

4- الموضوع : وهو مدار الحدث الكلامي .

5- المقام : وهو مكان وزمان الحدث التواصلي، وكذلك العلاقات الفيزيائية، بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات والإيماءات وتعبيرات الوجه.

6- القناة : كيف تمّ التواصل بين المشاركين في الحدث الكلامي: كلام، كتابة.

7- النظام : اللغة. أو اللهجة، الأسلوب اللغوي المستعمل.

8- شكل الرسالة : ما هو المقصود : جدال، عظة، قصة، نكتة.

9- المفتاح ويتضمن التقويم : هل كانت الرسالة : جدلا مثيراً وموضوعياً، هل كانت الرسالة موعظة حسنة.. .

10- الغرض : أي أن ما يقصده المشاركون ينبغي أن يكون نتيجة للحدث التواصلي.

وعلى محلل الخطاب أن يختار الخصائص الضرورية لوصف الخطاب، فليست جميع هذه، الخصائص ضرورية في جميع الأحداث التواصلية[169].

(2) التأويل المحلي :

يقيد الطاقة التأويلية لدى الملتقي أو المحلّل باعتماده على خصائص السياق، وذلك قصد تمكين المحلل من تحديد تأويل ملائم ومعقول، مرتبط بطبيعة الخطاب، وهذا التأويل تمليه -غالباً- تجربتنا السابقة في مواجهة

خطابات ومواقف سابقة تشبه من قريب أو من بعيد الخطاب أو الموقف الذي نواجهه حالياً. وهذا يتضمن استراتيجيتين هما:

التأويل المحلي، ومبدأ التشابه، واستراتيجية أشمل منهما وهي معرفة العالم.

فالتأويل المحلي يعتمد في تأويل الخطاب على مايسنده من مؤشرات. كما يعتمد المعلومات الواردة في الخطاب، والمنسجمة معه ويستبعد التأويل غير المنسجم مع هذه الخصائص.

3) التشابه:

يعتمد المحلل على التجربة السابقة، ويراكم عادات تحليلية وفهمية وعمليات متعددة لمواجهة الخطابات، وهذا جهد فيه محاولة لربط شيء معطى مع شيء آخر غيره، وتسهم التجربة السابقة بإدراك المتلقي للاطرادات الحاصلة عن طريق التعميم، والمعرفة السابقة تمكّن المحلّل من اكتشاف الثوابت والمتغيّرات، وعلى هذا النحو يمكنه الوصول إلى تحديد الخصائص النوعية لخطاب معين، وهذه المشابهه تقود إلى الفهم والتأويل.

والتأويل المناسب في هذا المجال هو شكل من أشكال إنتاج المعنى المناسب، وفي هذا الجهد بحثٌ من المحلّل على انسجام الخطاب، لإن الخطاب كيفما كان نوعه لن يتكرر في الزمان وفي المكان، ولذلك كان التشابه وسيلة من الوسائل المساعدة على التحليل وإن كانت هذه الوسيلة ترد بنسب متفاوته فإذا كانت المضامين مختلفة والتعابير مختلفة فإن الخصائص النوعية تظل هي هي نادرا ما يلحقها التغيير، وإن حدث فلا يتم طفرة تقطع بها جميع صلات القربى مع النوع .

4) التغريض:

الخطاب ينتظم على شكل متتاليات من الجمل متدرجة لها بداية ونهاية وهذا التنظيم يعني الخطيّة وهوسيتحكم في تأويل الخطاب، بناء على أن ما يبدأ به الكاتب سيؤثر في تأويل ما يليه، وهكذا فإنّ عنوانا ما سيؤثر في تأويل النص الذي يليه، وكل قول أو خطاب منظم حول عنصر خاص يتّخذ كنقطة بداية؛

فالتغريض والبناء يتعلقان بالارتباط الوثيق بين مايدور في الخطاب وأجزائه، فالخطاب مركز جذب يؤسسه منطلقه وتحوم حوله بقية أجزائه(170).

يجدد عبد السلام المسدي مرتكزاته نظرية الخطاب في النقد الحديث انطلاقا من اعتبارها : أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعتيه، لذلك تفادت في كل ممارستها هذه الثنائية المصطنعة، وأقامت نوعية الأثر على محور الروابط بين الصياغة التعبيرية – وهو الجانب الحسي الفيزيائي من الحدث الألسني– والخلفية الدلالية التي تمثل الجانب التجريدي المحض، وبذلك تسنّى للعمل النقدي أن يمكن القارىء من إدراك انتظام خصائص اللغة الفنية إدراكا نقديا يخرج عن مجرد الحس الغامض إلى الوعي بما تحققه تلك، الخصائص من وظيفة إنشائية (171) وأهم الخصائص الأسلوبيّة التي تشكل الوظيفة الشعرية في الخطاب الأدبي هي : الإيقاع بما يحمل من مادة صوتية تتوزع في فضاء الخطاب توزيعا مخصوصا، يمنح الخطاب تمايزه، ويحقق له فرادته، والمادة الصوتية في هذا السياق لها وظيفتها الدلالية، سواء كانت أصواتا معزولة، أو في كلمات أو في تراكيب، والعناصر التي تندرج في مجال المادة الصوتية للخطاب الشعري مثلا : هي الوزن العروضي وهو ذو طبيعة تجريدية، ويتكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسبابا وأوتادا تجسدها التفعيلة حسب نظام «الخليل»، والموازنات الصوتية مثل تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات بالاضافة إلى التجنيس والترصيع وسوى ذلك من تكرار تراكيب معينة أو مقاطع أسلوبية، وعلى كلّ فإنّه لايوجد في الخطاب الأدبي وحدة لغوية أو واقعة أسلوبية هامشية لاتؤدي وظيفة ما، فكلّ ما في الخطاب من علامات لغوية أو غيرها يؤدي وظيفة.

يتجه الخطاب الأدبي إلى عدد غير محدّد من القراء بخلاف الخطاب العادي، وهذا يرجع إلى خاصية هامة هي ديمومة الأثر الأدبي، ذلك أن الكتابة والتسجيل. يحافظان على بقائها المادي، كما تتمثل الديمومة في أن الخطاب الأدبي بنية لغوية قادرة على البقاء بعد انتهاء صاحبها من تأليفها فهي بناء مستقل أبدا عن الظروف الخارجية(172) للخطاب الأدبي. إن هذه الرؤية المنهجية

التي تأخذ بالأسلوبية البنيوية ترى أنّ الخطاب بنية لغوية منتهية، وانتهاؤها يعني انغلاقها في حيز المكتوب أو الملفوظ وهذا تحديد فيزيائي للخطاب، غير أن هذه البنية اللغوية المنتهية تحمل في ذاتها بنية دلالية غير منتهية، ولذلك كان مجال تعدد قراءة الخطاب وتعدد تأوليه صورة من صور ديمومته واستمراره فهو ذو طابع توليدي لأن الخطاب الأدبي يتكون جزئيا أو كليا من أضرب أخرى من الخطابات، ومهما كانت طبيعة تشكيليه الأسلوبي البنيوي والوظيفي فإنّ متلقيه يُسهم بقسط في انتاج معناه، فلايمكن أن يتصورَ متلقى للخطاب لايسهم في انتاج معناه بقصد التواصل، ورفعَ اللبس، وتجاوز الغموض، وإحداث المتعة والفائدة. وكل متلق يعتمد في تأويل الخطاب على خبراته وقدراته ولذلك تختلف تأويلات المؤولين.

ويعرف سعد مصلوح الخطاب فيقول:

«الخطاب هو رسالة موجهة من المنشيء إلى المتلقي تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكون نظام اللغة، أي (الشفرة) المشتركة، وهذا النظام يلبي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، وتتشكّل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم.»[173] إن ما يذهب إليه سعد مصلوح يمكن أن ينطبق على مستويات من الخطابات ولاينطبق على مستويات أخرى، فقد ينطبق قوله على الخطاب العادي التواصلي المبا»ر والنفعي ولانعدم في الأدب العربي هذه السمات، ولكننا لانؤيد هذا الرأي الذي ينظر إلى الخطاب نظرة أحادية تجعل منه منتوجا لغايات أو متطلبات عملية تتمحور حول الوظيفة التوصيلية فقط، والواقع أنّ هناك وظائف أخرى للخطاب الأدبي تتجاوز حدود التوصيل، وفي هذا السياق يمكن القول أن للخطاب الأدبي نظامه الخاص به، وهذا يتأتى له من طريقة انتاجه وفق أسلوبه الفارق له من سواه من الخطابات، وما يمكن ملاحظته على سعد مصلوح هواعتباره استخدام الشفرة اللغوية نفسها بين المرسل والمتلقي للخطاب ومعرفة كليهما للعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية كفيل بحصول التواصل وحدوث الفهم، وهذا

رأي فيه كثير من المجازفة لأننا نجد خطابات مستغلقة عن الفهم وإن كنا نعرف اللغة التي أنشئت فيها.

مفهوم الخطاب الأدبي كما يراه محمد مفتاح :

1- مدونة كلامية، يعني أنّه مؤلف من كلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا... وإن كان الدارس يتعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل.

2- حدث : إنّ كل خطاب هو حدث يقع في زمان ومكان معينين لايعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.

3- تواصلي : يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجاربه إلى المتلقي.

4- تفاعلي : على أن الوظيفة التواصلية -في اللغة- ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للخطاب اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقاته اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليه.

5- مغلق : ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية ولكنه من الناحية المعنوية هو :

6- تداولي : إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم؛ وإنّما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية واجتماعية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

«فالخطاب إذن مدُونة حدث كلاميّ ذي وظائف متعددة»[174].

يرى محمد مفتاح أنّ التقيد بمنهج مدرسة واحدة لتحليل الخطاب فيه كثير من التعسف والابتسار، لذلك اتجه إلى الأخذ ببعض المناهج والتأليف بينها في صيغة توفيقية، ليؤسس منها منهجاً خاصا يتّسم بالعمق والشمولية. فهو يقول : حينما نوينا الاستحاء من اللسانيات والسيميائيات لتدريس الخطاب الشعري العربي والكتابة فيه ترددنا بين أمرين ممكنين : العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة؛ ثم تطبيقها على الخطاب الشعري، ولكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث إن أية مدرسة

لم تتفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وإنّما كل ما نجده هو بعض المبادىء الجزئية والنسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة. وقد أدى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار الأمر الثاني. وهو التعدد رغم ما يتضمنه من مشاق ومزالق. ذلك أنّه إذا كان استيعاب نظرية لغوية واحدة لمدرسة واحدة يتطلب جهودا مضنية ووقتا مديدا، فإن ما يحتاجه تفهم نظريات مختلفة يفوق ذلك أضعافا مضاعفة، وكذلك أنّه إذا كان اتباع النظرية الواحدة. بقي من الانتقائية والتلفيقية، فإن الأخذ من نظريات مختلفة يحتم الانتقائية، ولكنه لا يؤدي إلى التلفيقية بالضرورة، لأن آفة الانتقائية لاتصيب الا من كان ساذجا مؤمنا إيمانا أعمى بما يقرأ، غير متفطن للظروف التاريخية والإبستيمية التي نشأت فيها النظريات، وغير قادر على تمييز الثوابت من المتغيرات في كل منها. وعلى ما تجتمع عليه وتفترق[175].

يصنف محمد مفتاح التيارات اللسانية الأساسية ومواقفها من الخطاب الأدبي ويشير إلى أهم عناصرها النظرية[176]:

1 - تشومسكي، كرايس..	اللغة محايدة، بريئة وشفافة...
2 - رولان بارت وأضرابه...	اللغة مخادعة، مضللة، تظهر غير ما تخفي.
3 - الوضعيون، والمتركسيون.	اللغة تصف الواقع وتعكسه.
4 - الجشطالتيون، والشعريون.	اللغة تخلق واقعا جديدا.
5 - سورل - نظرية المقصدية..	الذات المتكلمة هي العلة الأولى والأخيرة في إصدار الخطاب
6 - نظرية التفاعل.	الهيئة المتلقية لها دور كبير في إيجاد الخطاب وتكوينه.
7 - المناطقة والعلماء...	الثنائية الضيقة
8 - الاحتماليون.	الثنائية الموسعة

ضمن هذه الثنائيات المتقابلة يصنف محمد مفتاح الاتجاهات المعرفية المتنوعة التي حاول تعريف اللغة ودراستها وفق هذه المنطلقات النظرية، ولكنه لا يكتفي بهذا التصنيف والعرض الموجز، بل حاول الاستفادة من

مجموع هذا المقولات في تحليل الخطاب الشعري، لأنه يرى اتجاهات البحث المعاصر تنحو نحو تحطيم الثنائية، وتهدف إلى فسح المجال أمام تعايش عدة عناصر، ويقر الباحث أنّه سارفي هذه الوجهة، فاستغل عناصر النظريات اللغوية الوضعية والذاتية، ووفق بين الذاتية والمجتمعية. وبذلك يكون صاغ نظرية في تحليل الخطاب، ولكنه لم يجمع شتات هذه النظريات بعضها إلى بعض بل كان له حضوره في مناقشتها والوقوف على اجراءاتها وقد خلص إلى تحديد ثلاث مواقف هي: -

1- تقديم ماثبت الإجماع عليه مثل المقاطع، ونبر الكلمات وبعض النظرية الجشتالتية والموجهات.

2-مناقشة النموذج لتبيين ثغراته لاعادة تصنيفه عن طريق الإضافة أو الحذف مثل الأفعال الكلامية ونموذج (غريماس).

3- إعادة صياغة المشاكل مما ينتج عنه بنية جديدة مثل: التشاكل، واللعب، والتناص، والتفاعل.

ويرى الباحث أن هذه النظريات الكلية الجامعة بين اللسانيات الوضعية والذاتية المستغلة لكل معطيات النص قد قربته خطوات في سبيل إدراك خصوصيات الخطاب الأدبي وهي: تراكم الأصوات، واللعب بالكلمات، وتشاكل التركيب، ودورية المعنى وكثافته، وخرق الواقع، على أن هذه الخصوصيات الاجتماعية تتحقق بحسب المقصدية -الاجتماعية.

ومع ذلك يعتقد الباحث أن هذه الظواهر تشكل قوانين الخطاب الشعري[177].

إن الأدوات الإجرائية التي يعتمدها «محمد مفتاح» وطريقته في تحليل الخطاب الشعري يمكن تصنيفها في مجال السيميائية الأسلوبيّة: «Semiostylistique»[178] وقد حاول الباحث أن يغني هذا الاتجاه بما توسع فيه من مجالات أثرى بها دراسة النص المتناول، وحاول أن يفي المكونات اللغوية والأسلوبيّة والجمالية وسواها بالتحليل الموضوعي الشامل.

يرى عبد المالك مرتاض : أن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والايديولوجية تتضافر فيما بينها لتنتجه، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من

أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته تبعا لكلّ حال يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد المتعدد بتعدد تعرضه للقراءة، ولعلّ هذا ما تطلق عليه «جوليا كريستيفا» «إنتاجية النص» حيث إنّه يتخذ له من اللغة مجالا للنشاط فتراه يتردّد إلى ما يسبق هذه اللغة محدثا بعدا بين لغة الاستعمال الطبيعية «وهي اللغة المسخرة لتقديم الأشياء والتفاهم بين الناس» والحجم الشاغر للفعاليات الدالية فتنشيط اللغة التي هي الأصل الأدبي في كل مرحلة نشاط هذه اللغة ، التي هي أمل النص الأدبي في كل.مرحلة ومظاهره لاينبغي لمفهوم النص أن يحدّد بمفهوم الجملة ولا بمفهوم الفقرة التي هي وحدة كبرى لمجموعة من الجمل، فقد يتصادف أن تكون جملة واحدة من الكلام نصا قائما بذاته مستقلا بنفسه، وذلك ممكن الحدوث في التقاليد الأدبيّة كالأمثال الشعبية والألغاز والحكم السائرة والأحاديث النبوية التي تجري مجرى الأحكام وهلم جرا[179]. ويتضح مما سبق أن الخطاب ليس مرهونا بكم محدّد: يطول ويقصر بحسب مقتضى الحال وبحسب المقام، وكما يصدق أن يكون جملة؛ قد يكون كتابا في عدد من المجلدات، ولنا في روايات الكلاسيكيين الغربيين مثال على ذلك «فالحرب والسلام»و «آناكارينينا» وسواهما من الخطابات الروائية تقع في عدد من الأجزاء وهذا ما يدل على أن الخطاب ليس له كم يحدّد تحديدا صارما.

الخطاب الأدبي «نظام إشاري مركب جدلي ودال». إنّ مصطلح «النظام» يكتب في الفهم الجدلي – خصائص هامة تميزه عن الاستخدمات الوضعية والمثالية الشائعة. إنّ النظام الذي هو كلّ متسق من العناصر أو المكونات ليس نظاماً ثابتاً تحكمه علاقة تعارض ثنائي كما يراه البنيويون. وإنّما هو جدلي تحكمه في المقام الأول علاقة الصراع والتفاعل بين العناصر المكونة له، وبينه وبين الأنظمة الأخرى المحيطة به، ولذلك فهو ليس ثابتا ثباتا مطلقا وثباته ظاهري ولحظي، ويعمل الصراع على تحطيم هذا الثبات في كل لحظة لصالح التحول والتغير...»[180].

الخطاب الأدبي نظام إشاري مكون من عناصر صغرى، وعناصر كبرى، تتحول هي ذاتها إلى أنظمة فرعية حسب مستوياتها في التشكيل، وإشاري لأنه يدل على غيره، وهذا الإدلال، سواء كان على مفاهيم أو على مراجع هو ممكن الانعكاس الصراعي في العملية الأدبيّة، فالاشارة تعني «شيئا ما ينوب عن شيء ما من وجهة نظر ما وبصفة ما». فالإدلال أو الدلالة ليست فقط وظيفة للنظام الاشاري، وإنّما هي مكون كامن ولصيق في عناصره المختلفة وفي طبيعة العلاقات بين هذه العناصر، وهذه الدلالة هي بالضروة اجتماعية، لأن الدلالة ليست إلا اتفاقا بين المتكلمين ولو انقطعت الصلة بين المرسل إليه لما تحققت الدلالة، وسواء كانت الدلالة مفاهيم أو مراجع فإن صفة الاجتماعية صفة لصيقة بها[181].

الخطاب الأدبي نظام إشاري مركب ومعقد، وليس بسيطا، كما هو الحال في نظام إشارات المرور الضوئية مثلا، النظام الأدبي معقد بالنظرإلى تعقد تكوينه والعوامل المؤدية إليه معا، فمن حيث التكوين يتشكل النص الأدبي من مجموعة من الأنظمة الفرعية الداخلية المرتبطة تماما بمجموعة من الأنظمة الكلية والفرعية الخارجية. هناك في التشكيل اللغوي للنص؛ النظام الصوتي بفروعه، وهناك النظام المعجمي، وهناك النظام النحوي والنظام المجازي، وهي كلها أنظمة تشكل رؤية الكاتب ومنها جميعا تتشكل دلالة النص الكلية[182].

الخطاب الأدبي مقولة عرضت لها الدراسات الأسلوبيّة، والشعرية والسيميائية والخطاب في الأسلوبيّة يظهر كإطار توزيعي بمقولات التشكيلات اللغوية ومكوناتها، وهو يتضمن الإشارة إلى قصد المتكلم بإيصال رسالة وإحداث تأثير معين في المتلقي، ولذلك تعد لغة الخطاب مجموع إشارات وهي تغتني وتكسب دلالاتها من خلال ربطها بسياقات ومواقف تنتجها علاقاتها التواصلية.

تصنيف الخطاب

يمكن تصنيف الخطاب بحسب السمة المهيمنة فيه والهدف منه.

الخطاب	السيمات المهيمنة	أهداف الخطاب	المتلقي
الخطاب الإيديولوجي	توجيهية	الحض على فعل أو رد فعل	الاستجابة للخطاب
لخطاب التربوي	توجيهية	الحض على فعل أو رد فعل	الاستجابة للخطاب
الخطاب السياسي	توجيهية	الحض على فعل أو رد فعل	الاستجابة للخطاب
الخطاب الإعلامي	إخبارية	إبلاغ معلومة ذات معنى مطلوب حالا	تلقي الخطاب واكتساب معرفة بالمخبر عنه
الخطاب التوصيلي العادي	إخبارية	الهدف من صياغة الخطاب	اكتساب معرفة الموضوع المخبر عنه
الخطاب الأدبي	تاثيرية، انفعالية، أدبية	هو إنتاج معنى ممكن	المشاركة في إنتاج المعنى

ويمكننا إخضاع هذه النماذج الخطابية إلى نماذج من الخطابات تتميز من بعضها بعضا:

1– يمكن التمييز بين أنواع الخطاب حسب الهدف التواصلي المقصود، والنية الإبلاغية أو النية في إحداث أثر ما.

2–يمكن التمييز حسب النوعية التي تنجم عنها في استعمال اللغة.

3– يمكن التمييز بين الخطابات من خلال العلاقات السياقية والتشكيل اللغوي والموقف التواصلي المحدّد من جراء ذلك، وبصورة عامة فالأثر الذي يحدثه الخطاب يكون حسب الامكانيات البنيوية الأسلوبيّة والوظيفية لهذا الخطاب.

تهدف جميع الاتجاهات الأسلوبيّة والشعرية والسيميائية إلى دراسة الخطاب الأدبي دراسة علمية ، وترى أن كل خطاب أدبي يقوم على أسس بناء أسلوبي تحكمه علاقات بنيوية وظيفية يستمد أدبيته منها. وهذه العلاقات البنيوية الوظيفية تكمن في مكوناته اللغوية وخصائصه الأسلوبيّة، فالخطاب الأدبي في عرف الأسلوبيّة سيرورة متجلية كأثر لتكوين المعنى في سياق مجموعة أفعال تواصلية تقوم في تكوينها على مستويين هما:

1– مستوى البنية السطحية.

2- مستوى البنية العميقة.

ولهذين المستويين علاقات أسلوبية وظيفية تتجلى في التشكيل اللغوي للخطاب الأدبي.

وهو ما يمكن تسميته بالسياق أو النظم كما يدعوه «عبد القادر الجرجاني»(183).

والنظم علاقات تركيبية لمستويات اللغة المتنوعة وهو المحيط اللغوي للألفاظ والجمل في الخطاب كلّه. فاللغة لها نظامها الذي يحكمها، ونظام مفرداتها يقرر تجاور المبتدأ مع الخبر والفعل مع الفاعل والمفعول وسوى ذلك، ويصر نظام اللغة على اطراد هذه الظواهر، ولكن عندما يلجأ المبدع إلى تطبيق هذه النظم في الكلام الأدبي فإنه لايحافظ على هذا الاطراد، وإنّما تحكمه سياقات الكلام فيتخلى عن الرتب المحفوظة إلى انتهاكات أو توظيف قيم أسلوبية تبدو في شكل فقرات تعبيرية لها طبيعة مختلفة عن النظام المطرد(184).

يهدف تحليل الخطاب إلى خلق تآلف مشترك بينه وبين منجزات العلوم الانسانية والتجريبية وخاصة اللسانية وذلك ليتمكن من الابتعاد عن الارتجال والانطباعية والأحكام المعيارية، ويهدف تحليل الخطاب إلى الخروج من التحليل العشوائي إلى التحليل الوصفي العميق لجميع مكونات الخطاب وتحليلها بنيويا ووظيفيا أن لغة الخطاب الأدبي تخترق العلاقات المنطقية الجافة في لغة التواصل العادية لتخرج عن المألوف في تشكيلها اللغوي الجمالي، ومن هنا نجد أن التحليل الأسلوبي للخطاب يبحث في الأسرار التي مكنت الخطاب من توصيل رؤيته، بل يسعى إلى الكشف عن الكيفية التي تم بها التعبير عن هذه الرؤية، وهنا يفك المحلل الخطاب الأدبي إلى وحداته اللغوية الأساسية، فيشرع في تحليل أصغر وحدة لغوية فيه وهي الصوت لينتقل إلى بنياته المعجمية والصرفية ثم مكوناته التركيبية وأخيرا المقصدية، وهنا يستعين محلل الخطاب بمنجزات الحقول المعرفية فيستثمرها ويطوّع أدواتها ومفاهيمها المعرفية والعلمية لتحليل الخطاب الأدبي تحليلا علميا موضوعيا، يشمل المبنى والمعنى أو الشكل والمضمون، ومن هذا المنطلق يمكن أن لايتم إقصاء بعض الظواهر النفسية أو الاجتماعية من الخطاب. إن الخطاب الأدبي

يقدم واقعا محتملا، بمعنى ما يذهب إليه المحلل في إقرار بعض الظواهر النفسية والإجتماعية، ليس شرطا أن تطابق هذه النتائج أو التأويلات مرجعيتها في الواقع لأن لغة الخطاب متعدية، والخطاب الأدبي تواصل مؤسس على أن يكون خارج اللحظة التي تستهلكه فيها، ولهذا يتعالى على الزمن ويسعى إلى الخلود والأبدية.

كما يهدف التحليل الأسلوبي للخطاب الأدبي إلى الكشف عن القوانين الداخلية والقوانين الخارجية في نظام الخطاب الأدبي، ويحاول فهم عناصره ومكوناته البنيوية، وإدراك دلالاته وذلك بتحليل بنياته السطحية وبنياته العميقة، دون أن يغفل الإشارة إلى صلته بغيره من الظواهر المساهمة في تكوينه، وهو في كل ذلك يستفيد من منجزات العلوم الإنسانية والتجريبية. إن استفادة تحليل الخطاب الأدبي من هذه العلوم أدى إلى ظهور عدة اتجاهات ومناهج في تحليل الخطاب الأدبي؛ ولذلك نجد بعضا من المحللين يعتبرون الخطاب الأدبي واقعة تاريخية، ومنهم من يعده واقعة انتروبولوجية، ومنهم من عدة شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي، وتعبيرا عن رؤية للعالم، ومنهم من عده ظاهرة لاشعورية وهو تعبير عن حياة الإنسان اللاواعية، ومن المحللين من اعتبر الخطاب الأدبي وتصويرا بالكلمات، لأنه لا يعني برصد الوقائع والأحداث كما هي في الواقع، وفي غمرة هذه الآراء نجد من يقول إن الخطاب الأدبي كائن مستقل بنفسه، وضمن هذه الاستقلالية تقع دراسته وتحليله أسلوبيا وبنيويا وسيميائيا ، وتظهر مكونات أدبيته وتتميز سماته الفنية وتبرز مصادره الجمالية، ومن المحللين من يهتم في تحليل الخطاب الأدبي بمكوناته الأسلوبيّة فإلى جانب البحث فيما يقول الخطاب تستقطب اهتمامه كيفية التعبير عن الرؤية التي يتضمنها الخطاب.

استفادت الدراسات الأسلوبيّة من انجازات اللسانيات سواء على مستوى بعض النتائج التي استلهمها الدارسون أو على مستوى منهجية البحث، ويظهر هذا في هيمنة المصطلحات اللسانية على الدراسات الأسلوبيّة. تحدّد اللسانيات موضوعها انطلاقا من عتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف اللساني. ولقد أصبحت هذه المقولة بمثابة الحد الذي يتفق حوله كل المشتغلين

باللسانيات، بينما موضوع الدراسة الأسلوبيّة هوالخطاب الأدبي، وإن كان الخطاب يتضمن جملا ووحدات أخرى يطالها الدرس الأسلوبي بالضرورة، وإذا كنا نجد العديد من اللسانيين إلى يومنا هذا لا يزالون يصرون على ضرورة الوقوف عند حد الجملة وعدم تجاوزها، فإننا بعض اللسانيين يؤكدون على حتمية تخطي هذا الحد لما له من فوائد على تحليل الجملة ذاته (185).

يذكر سيد البحراوي في دراسته لقصيدته أمل دنقل «مقابلة خاصة مع ابن نوح » أن الذي كان أكثر وضوحا في دراسته هو ضرورة الاستفادة من علوم اللغة الحديثة، لأن الأدب لاسيتخدم مهما حاول الاستفادة من أدوات اخرى- سوى اللغة البشرية وهو لايفعل فيها سوى إعادة تنظيمها حتى تحقق رؤيته الخاصة والجديدة. يحدث هذا في كافة المستويات: من إعادة تنظيمه للمستوى الصوتي والنحوي يخلق الايقاع، ومن إعادة تنظيمه للمفردات العادية يخلق المجاز والدلالة الخاصة.. الخ، ومن إعادة التنظيم هذه، و كيفيتها وتوظيفها، تأتي خصوصية الأديب. كما تأتي خصوصية التعامل مع النص الأدبى، ولذلك ندرس فيه الإيقاع وليس فقط النظام الصوتي. وندرس فيه المجاز وليس فقط المعجم أو التركيب.. الخ [186].

إن استخدامنا للأدوات اللغوية يفرضه علينا كون اللغة هي مادة الأديب التي بها بتشكل عالمه تشكيلا خاصا. ولايمكن الوصول إلى هذا العالم دون تحليل المادة اللغوية.ولكننا على يقين بأن التحليل اللغوي ليس هو الهدف وإنّما هو وسيلة إلى عالم الأديب كما أن اللغة هي وسيلة الأديب أيضا.. صحيح أنّه لا انفصال بين الوسيلة والغاية في الأدب بحيث إنّ اللغة ليست وسيلة محايدة لأنها جزء من عالم الأديب وتجربته وقد يكون تشكيلها لجميل غاية في حد ذاته عند بعض الأدباء، ولكن بالنسبة لنا لابد أن تكون هذه الغاية الجمالية مهدفة - هي أيضا- من أجل الغاية النهائية للأديب كتجسيد لتجربة إنسانية[187].

يقول محمد الحناش : يؤكد الأسلوبيون على أن النص مزيج من الخطاب والنظام، أو مزيج من الخاص والعام، والخطاب هو الخاص والنظام اللغوي هو العام. والنص في مجمله يقوم على ركيزتين أساسيتين تكونانه من الداخل:

1- المعنى الإيمائي «connotation» عناصره لغوية أو أشكاله الصغرى لم

يطرأ عليها أي تغيير دلالي فهي مازالت تحتفظ بمعناها المعجمي، ولا تعترف بالتغيرات السياقية سلبا أو إيجابيا.

2- المعنى الاصطلاحي «Denotation» عناصره الشكلية تحمل دلالات متعارف عليها في عليها في مجموعة لسانية مهنية معينة، ويمكن أن يطلق على هذا المعنى؛ المعنى المجازي بينما يطلق على الأول المعنى الحقيقي للأشكال اللغوية، وبصفة عامة فإن النص ينقلب في الأخير إلى ثنائية بين الشكل والمضمون، أو كما عبر عنها «هلمسليف» بثنائية رباعية، حيث إن كل تعبير له شكل وجوهر، وكل محتوى له شكل وجوهر، على العالم اللغوي الأسلوبي أن يعرف كل هذه القضايا حتى يتأتى له إمكانية التحليل العلمي للأساليب[188].

يقول منذر عياشي إن «الدارس المهتم بالخطاب الأدبي ولسانيات النص يدرك أن هذا الاتجاه فضلا في بناء نظام نقدي ومعرفي لم تعرفه الإنسانية له مثيلا له إلا في أيامنا هذه، على يد نقاد زواجوا بين الدرس اللساني، الأدبي أمثال : جاكبسون، وغريماس، ورولان بارت وتودوروف، وغيرهم...»[189].

تنظر الأسلوبيّة إلى الخطاب الأدبي على أنّه إنجاز لغوي يقوم من خلفه نظام حضاري، لأنّ الصلة بينهما هي الاشتراك في اللغة ولذلك كان النقد الأسلوبي ينظر إلى موضوعه «الخطاب الأدبي» على أنّه فكر يفسره فكر دون إحالة النص إلى غير ذاته لتحديد معناه، وذلك ما يؤكده «ميشال آدم» في قوله إنّ النقد اللغوي الجديد «لايهدف إلى تفضيل الشكل على المعنى، ولكنه يهدف إلى اعتبار المعنى شكلا»[190]. وكذلك كان عبد القاهر الجرجاني يقول : «إن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[191].

يفرق «رولان بارت» بين الخطاب الأدبي وموضوعه، وبين النقد وموضوعه، أما عن الخطاب الأدبي فيرى أن الأديب روائيا كان أم شاعرا، ومهما كان المنحى الذي تأخذه نظرية الأدب يتكلم عن أشياء وعن ظواهر، قد تكون متخيلة من خارج اللغة أو من داخلها؛ «فالعالم موجود والكاتب يتكلم وهذا هو الأدب[192]، وأما النقد فموضوعه مختلف لأنه ليس العالم ولكنه الخطاب الأدبي فالنقد خطاب على خطاب، والخطاب الأدبي عمل لايخلو من المعنى تماما، ولكن معناه

ليس واضحا كلّ الوضوح؛ إنّه معنى معلق، لأنه منجز لغوي، وهو نظام من الإشارات وكينونته هذه ليست في مرسلته ولكن في لغته، والنقد مطالب بإعادة بناء نظام المرسلة، والنقد الأسلوبي مطالب بالموضوعية في تحليل الخطاب الأدبي وتحديد أدبيته.

يقول منذر عياشي : «النص يقول ما فيه، وهذا يجعله مستغن بنفسه عن غيره، وهو إذ يقول ما يقول يبني نموذجه القرائي لصالحه الخاص ، ومادام هو كذلك، فمن العبث إذن أن نأتي إليه من خارجه محملين بأنماط مسبقة الصنع، في محاولة لكشف سرّ الكاتب أو الكتاب، فالقراءة بناء، والنص جسد غيور، ولا سبيل إليه إلا هو»[193]. إنّ الخطاب الأدبي التخييلي هو نتاج يتضمن رؤية، وهذه الرؤية يمكن الوصول إلى دلالتها والقبض عليها، من خلال قراءة أسلوبية سيميائية تحدّد الجوانب البنيوية والوظيفية في الخطاب المدروس، ولقد تحدث تودوروف في كتابه (الشعرية «Poeteque» عن مفهوم الرؤية في الخطاب الأدبي وعدها من المقولات الأساسية التي تسمح بتمييز الانتقال بين الخطاب والتحليل، وأفرد لها «جيرار جنيت» بحثا مستفيضا بعنوان «علاقة السارد بالقصة التي يحكيها» في كتابه «Figures III»، والواقع أن الباحثين العرب قد استفادوا استفادة كبرى من جهود النقاد الغربيين في تحليل الخطاب، يقول «قاسم المقداد»: المقصود بتحليل الخطاب عموما هو دراسة القواعد الكامنة وراء إنتاج ملفوظ ما، والكيفية التي يعمل بها ملفوظ يتكون من سلسلة من الجمل أو من الفقرات المتصلة مع بعضها، هذا فيما يتصل بالخطاب المكتوب، أما الخطاب الشفهي فيضاف إلى ما سبق جملة اعتبارات أخرى : منها موضوع الصوت أو الأداء أو النبرة.. الخ وفي تحليل الخطاب يلجأ الباحث إلى ثلاثة مظاهر أو معطيات يقدمها له الخطاب (أو يستخلصها هو بالذات) وهي (1)– المظهر الفعلي : الذي يتضمن معالجة الدوال الكتابية الفونولوجية (2)– المظهر التركيبي، وفيه تدرس العلاقات القائمة بين الوحدات النصية مثل (الجمل، مجموعات الجمل الفقرات.. الخ) و (3) أخيرا المظهر الدلالي الذي ندرس فيه دلالات تلك الوحدات ودلالات العلاقات الموجودة بينها)[194] وقاسم المقداد في تحديده خصائص تحليل الخطاب يعتمد النقد اللغوي الحديث الذي

لايهدف إلى تفضيل الشكل عن المضمون بقدرما يهدف إلى اعتبار المضمون شكلا، لأنه يعتقد بأن الألفاظ أوعية للمعاني. ويعالج الباحث الجيلالي دلاش في كتابه «مدخل إلى اللسانيات التداولية» تخصصا لسانيا يدرس كيفية استخدام الناس للأدلة اللغوية في صلب أحاديثهم وخطاباتهم، كما يعني بكيفية تأويلهم لتلك الخطابات والأحاديث[195] ويستعرض الباحث «دلاش» نشأة اللسانيات التداولية باختصار شديد ويخيل إلى مرجعياتها الفلسفية والسيميائية والشعرية وسواها.

وأغلب النقاد العرب الذين يمارسون تحليل الخطاب الأدبي وفق علم الأسلوب بمختلف اتجاهاته يرون بأن الخطاب الأدبي إنجاز لغوي، وهو معادل لمفهوم الكلام كما تحدده اللسانيات.

4 - أدبيــة الخطــاب :

شكّل مفهوم أدبية الأدب انتشارا واسعا في رصيد الحركة النقديّة العربية الحديثة، والأدبيّة لفظ وليد النقد الحديث يطلق على ما به يتحوّل الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية، ويختص هذا المصطلح أحيانا بصبغة علمية فيطلق على وجه من المعرفة الإنسانية قد تتبلور يوما، ويكون موضوعها «علم الأدب»، ومدار هذا العلم الافتراضي تحديد هُوّية الخطاب الأدبي في بنيته ووظيفته، ممّا يبرز النواميس المجردة التي تشترك فيها كل الآثار الأدبيّة، فتكون نسبة الأدبيّة إلى الأدب كنسبة اللغة إلى الكلام في نظرية «دوسوسير»[196]، ولذلك نذهب إلى الإقرار مع «المسدي» أن لاشيء يمكن أن يبرر الأدبيّة إلى الأدب إلا ذاتها[197] فالأدبي هو ما يجعل الأدب أدبا حقا، وهو ذلك العنصر السرّي الذي يجعل نصا ما أو خطابا ما لايقدم حقيقة ما ولا وصفا لواقع، ولا تحليلا لحالة، ولاحدثا لتاريخ، ولكنه المؤثر ذلك التأثير الذي يشبه لذة الحلم وليس بالحلم ويطرب كالموسيقى ولكنه ليس موسيقى، ويصير المتلقي مفتناً ومعجباً وملتذا في آن واحد[198]. إنّ النقد الحديث يرى الأدبيّة هي مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك لأن الذي يميزه كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، وهذه الظاهرة تناقض ما يطّرد في الكلام العادي عند استعمال اللغة استعمالا نفعيا، ولمّا كان من المتعذر أن تستقل الطاقة الإيحائية بالخطابه، إذ قد يكون تصريح بلا تضمين، ولكن لايكون إيحاء بلا تصريح، فإن السمة الإنشائية أو «الشعرية» في الخطاب الأدبي تتحدّد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبير بين طاقة الإخبار وطاقة الايحاء[199].

اهتم النقد العربي الحديث بحركة الشكلانيين الروس فنقلت أعمالهم إلى العربية، واستفاد النقد العربي من إنجازهم وهذه الحركة هي حركة أدبية ونقدية نشطت في الثلث الأول من هذا القرن، وكان أصحابها ينتمون إلى جمعية ادبية عرفت بـ: «أبيار» أي جمعية دراسة الكلام الأدبي، تكونت في أوائل سنة 1917 بعد تأسيس حلقة موسكو اللسانية بسنتين.

والمبدأ الأساسي: الذي اعتمدوا عليه ولازموه؛ مبدأ لخصه جاكبسون في جملة واحدة «إن موضوع علم الأدب ليس الأدب بل الأدبيّة» أي العوامل التي تجعل الأثر الأدبي أدبيا أو بعبارة أخرى الميزات التي يكون بها الأثر أثرا أدبيا، فحصروا بذلك اهتمامهم في نطاق النصّ، وسكتوا عن كل ما يمكن أن يتصل به اتصالا مباشرا أو غير مباشر من عوامل نفسية أو اجتماعية، قد يدل عليها ذلك النصّ، وقد تكون تضافرت فكانت سببا في وجوده، وحجّتهم في ذلك أن الدراسات التي تتناول الأثر الأدبي من الوجهة النفسية أو الاجتماعية أو غيرهما تخرج عن نطاق علم صناعة الأدب أو «الإنشائية»، أو الشعرية[200] لتدخل في نطاق علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرهما، وأمّا المبدأ الثاني «فهو مفهوم الشكل الأدبي فلقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرية الكلاسيكية القديمة والتي اعتمدتها المدرسة الرمزية الروسية من أن كل أثر أدبي ثنائية مقابلة الطرفين أي شكلا ومضمونا، ونفوا عن الشكل أن يكون بمثابة الغلاف أو الإناء يصب فيه سائل هو المضمون فالشكل والمضمون واللفظ والمعنى يكونان وحدة عضوية متلاحمة لايمكن فصمها، والكلام الأدبي، بل كل كلام يتركب من مجموعة من العناصر تربط بين كل عناصرما علاقة معينة لاوجود للعنصر خارجها ولا وجود للعنصر إلا بها، ومجموعة هذه العلاقات هي الشكل حسبهم فهو لايحتوي المضمون بل الشكل هو محتوى المضمون، ويختلف الكلام الأدبي شعرا أو نثرا عن غيره ببروز شكله[201].

عالج الباحث «ميشال أريفي»«M. Arrive» مسألة النص الأدبي وعلاقته باللسانيات، وهو يسعى إلى تحديد خصوصيات النص لإظهار أدبيته وهي:

1- غياب المرجع: من خلال مناقشة قضية المرجع في الأدب، ينتهي إلى أن للنص مرجعا، وفي الوقت نفسه ليس له مرجع، لأن له ظلا للمرجع.

2- الانغلاق: ينطلق من التمييز بين الانتهاء البنيوي «نهاية الحكي»، والانتهاء التوليفي «نهاية الخطاب»، ولمعاينة الانغلاق في النص، ينطلق من أربع مقولات نظرية من خلال ثنائية الحكي والخطاب في علاقتهما بالنص:

1- الخطاب منغلق، الحكي منغلق.

2- الخطاب منغلق، الحكي منفتح.

3- الخطاب منفتح، الحكي منفتح .

4- الخطاب منفتح، الحكى منغلق .

ويستخلص من خلال هذه المقولات، أنّه من الممكن الحديث عن انغلاق النص أو انفتاحه من خلال المقولتين التي يسجل فيهما تناقض الحكي والخطاب(2- 4)، يشير إلى هذا في صيغة استفهام، ويحذر من المغالاة في اعتبار هذه الكيفية «الانغلاق» من عناصر أدبية النص!.

3) **تمظهر لغة الإيحاء:** يشير الباحث إلى أهم القضايا التي يثيرها مفهوم الإيحاء «Connotation» منذ يالمسليف منتهيا إلى إمكانية تعويض مفهوم الإيحاء بمفهوم التناص حيت تتمظهر علاقات نصية أخرى، محيلا هذا المفهوم إلى كريستفا.

4) **الإنتاجية:** يركز الباحث على هذه الخاصية، ويرى أن النحو التوليدي يميز بين ظاهرتين إبداعيتين؛ الظاهرة الإبداعية الأولى تحكمها القواعد، والظاهرة الابداعية الثانية تغير القواعد، إن الاولى تتصل بالقدرة، أما الثانية فبالإنجاز، وفي الانجاز يتم تغيير القواعد عبر الانزياحات الفردية على القواعد، ومعنى هذا أن النص الأدبي يشتغل على صعيد بعض وحداته كيفما كان مستواها كتعاقب، أي في صيرورة تطورية، وتأتي الظاهرة الابداعية الثانية لتأخذ شكل «الانتاجية» محققة بذلك شرطا تزامنيا في إطار ذلك التعاقب[202].

يحقق النص أدبيته من خلال هذه الخاصيات الأربع التي يراها «ميشال أريفي»، ويبدو أن أدبية الأدب لايمكن أن تحد بهذه الخاصيات فقط ولذلك استمر البحث في هذه الظاهرة عند كثير من النقاد لأن النص الأدبي لم يتوقف عن التجريب.

كان «موكروفسكي» وهو من رواد حلقة براغ اللسانية يضع الخطاب الأدبي في سياق تاريخ الأدب وفي سياق النسق الثقافي بأجمعه، ومع ذلك فقد جاء بتجديد تجلى في تعريف الفن باعتباره واقعة سيميائية، وقد نجح في وضع نظريته الأدبيّة في الإطار الأوسع لنظرية التواصل الموجهة نحو وجهة نظر سيميائية، وبيّن «موكروفسكي» أنّ النصّ الأدبي هو في الوقت نفسه، دليل

وبنية من الأدلة، وأنّه يمثّل إضافة إلى ذلك قيمة، وإذا اعتبر الخطاب دليلا أمكن تمييز مظهرين: الرمز الخارجي أو الدال الذي يمثل دلالة، والدلالة الممثلة أو المدلول، ولايمكن للعمل الأدبي أن يختزل في مظهره المادي، ذلك أن النصّ المادي، الذي هو في اصطلاح موكروفسكي حدث عارض – لايتمتع بدلالة إلا بفعل الإدراك وموضوع علم الجمال ليس هو العرض «الدال» بل هو الموضوع الجمالي المدلول». أي «التعبير وما رافق العرض في وعي المتلقي»[203]. إن ما يلاحظ بجلاء أن مختلف الأدبيات الحديثة تسلك الطريق نفسها، وإن اختلفت أدواتها وتعددت أسئلتها، فهي تتفق في الانتقال عن الأدب إلى «أدبية الأدب، وإن محاولات التمييز بين الخطابات الأدبيّة وفق خصائص ومعايير معينة دليل على ذلك، وخاصة البحث في الطوابع المهيمنة على الخطاب وتحديد قواعده النوعية، لإدراج الملفوظ وفق المعيار الذي يطابق جنسه الأدبي، وإن ظهور اختصاصات جديدة خاصة بهذا الخطاب الأدبي أو ذلك ليس إلاّ ترجمة عملية وتطريرا للأسئلة وللمشاريع التي دشنها الشكلانيون الروس منذ بدايات هذا القرن.

يقول عبد السلام المسدي: «فإن كانت وحدوية البعد الدلالي هي مقود الكلام في مسيرته بين طرفي جهاز التحاور، بعد أن اتسم الحدث اللساني بطابع الاضطرار، فإن ذلك يبقى المعطي الجوهري في أصولية الظاهرة اللغوية من حيث هي موجود موضوعي قابل للتشريح والعقلنة، أمّا ما يعتري الظواهر من انزياحات عارضة وتحولات طارئة فإنه يستقرأ بمنظور الحدث العرضي المتراكم من حين لآخر على الظاهرة الأساسية...»[204]. ويوضح الباحث في معرض حديثه عن الوظيفة الاخبارية للكلام قبل كل شيء أن للغة وظائف أخرى متعددة أبرزها في الثقل الوظيفة الانشائية أو االشعرية»؛ وهي تقوم أساسا على مغايرة وحدوية البعد الدلالي، أو على الأقل تقتضي الانزياح بقانون التوحد عن مساره الرأس المستقيم، لتجعل فيه انعطافات تكبر وتصغر، وتعلو وتنخفض حسب كثافة الفعل الشعري في مفهومه الإبداعي العام كما حدده متضور «البويطيقا» في اللفظ اليوناني، والمهم هو أن عوارض تعرض للغة تخرج بها عن مصادرتها الأولى في وحدوية الدلالة وشحنة الخطاب فتتحول سمة الكلام بصفة عرضية إلى تعددية الأبعاد، إما بضرب من المطاطيّة الذاتية،

أو بنوع من التلابس، مقصودا كان أو غير مقصود، وسواء أكان تلبيسا وتعمية أم مجرد ضبابية طارئة[205] .

وحسب عبد السلام المسدي فإن: الخطاب الأدبي ينتمي إلى صاحبه من حيث هو كلام مبثوث، أما أدبيته فهي أساسا وليدة تركيبته الألسنية؛ أي وليدة ماينشأ بين العناصر اللغوية من أنسجة متنوعة متميزة، فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، وذلك بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فتكون السمة الأدبيّة متطابقة مع فكرة الاستعمال اللغوي المجسم والمحدود بسياق معين، لأنها تحدّد انطلاقا من خصائص انتظام النص بنيويا، مما يجعل الطابع الإنشائي علامة مميزة لنوعية مظهر الكلام داخل سياق الخطاب وما تلك السمة إلا شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات ومجموع علائق بعضها ببعض، ومن كل ذلك يتألف النسيج النوعي للخطاب الأدبي، ومن هنا أيضا يمكن الإقرار بأن سمة الأدبيّة في النص، لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون الأخرى، ولا فيما يتولد عن بعضها من صور أو انزياحات؛ وإنّما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلت ظاهريا في شكل مقطع محدّد منه . . فأدبية الخطاب وليدة التركيبة الكلية لجهازه اللغوي انطلاقا من الروابط القائمة فيه الضابطة لخصائصه البنيوية[206] .

اهتمت الدراسات الأسلوبيّة بدراسة مكونات الخطاب الأدبي، وتحديد خصائصه البنيوية والوظيفية وهي تلتقي في هذا الاهتمام مع جملة من المعارف كالشعرية والسرديات والسيميائية. وإذا كانت الأسلوبيّة قد أسهمت «في ظهور الشعرية».

فإن مباحث الشعرية في تتبع خصائص الخطاب الأدبي، وتحليل سمات أدبيته هي المباحث نفسها التي تتبعها الأسلوبيّة في تحديد سمات الأدبيّة في الخطاب .

وفق «تزفتان تودوروف» إلى بلورة قواعد النظرية الشعرية، وذلك – في كتابه «الأدب والدلالة»[207] وقد اتخذ لبحثه محور العلائق التركيبية والعضوية بين الأدب مضمونا ومنطوقا، فعالج جدلية استنطاق الأثر الأدبي، وحاول رسم حدود فلسفة المنهج بمطابقة أقامها بين الممارسة العلمية والممارسة

الوصفية متخذا منها دعامتي الاستنطاق الوضعي للأدب. وقد توصل «تودوروف» بذلك إلى رسم معالم منطلقاته الأصولية ممّا وفر لتحليله حقولا دلالية غزيرة المداخل، طريقة النتائج على الرغم من إغراقه في التجريد المحض أحيانا، وأبرز مصادراته في العمل أن الشعرية لاتستطيع الاستغناء عن الأدب لتتفحص مقوماتها الذاتية ولكنها في الوقت نفسه تعجز عن استبطان نفسها بنفسها ما لم تتجاوز الأثر الأدبي[208] كان هذا تعليق عبد السلام المسدي على شعرية «تودوروف»، والواقع أن التقييم لم ينطلق فيه «المسدي» من دراسة وصفية تحليلية لجميع نتاج «تودوروف» في النقد الأدبي وفي نقد النقد. إن شعرية «تودوروف» تتحدّد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي، كما أن الشعرية عنده لا تتأسس على النصوص الأدبيّة باعتبارها عينات فردية، ولايهمها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنّما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي: الخطاب الأدبي، وخصائصه[209]، ومكوناته البنيوية الوظيفية والجمالية، وقد تمكن الباحث عثمان الميلود من دراسة شعرية «تودوروف» كما تجلت في أعماله.

لقد اهتمت الدراسات النقديّة العربية بكتابات «تودوروف» واستفاد منها النقد في المجالين النظري والتطبيقي، وقد ترجم له كاظم جهاد فصلين من كتابه «الشعرية» الذى صدرسنة 1968 ثم صدر مرة أخرى منقحا ومزيدا بسنة 1972 عن منشورات «سوي» «Seuil» ضمن عمل جماعي بعنوان «ما البنيوية؟» في مجلة «مواقف»[210] وذلك سنة 1978، وقد حدد «تودوروف» في هذا النص مفهوم الشعرية فقال: «ففي مقابل تأويل النص الخاص لاتسعى الشعرية إلى تسمية المعنى، وإنّما تستهدف معرفة القوانين العامة التي تعتمد لولادة كل عمل، وفي مقابل العلوم التي هي التحليل النفسي أو الاجتماعي أو سواهما، لاتفتش الشعرية عن هذه القوانين إلا داخل الأدب نفسه. فالشعرية إذن هي اقتراب من الأدب كواقعة «مجردة» و «باطنة» في الوقت ذاته»[211]. وبالإضافة الى ترجمة «كاظم جهاد» فقد ترجم له سامي سويدان كتاب «نقد النقد»[212] وفي ثنايا هذا الكتاب يقول تردوروف: «إن تغيير صورتنا النقديّة على هذا النوع ليس ممكنا إلاّ إذا جرى تحويل في الوقت نفسه الفكرة المكونة عن الأدب،

فمنذ مئتي عام ردّد علينا الرومانطيقيون وورثتهم الذين لا يحصرون، كل منهم بشكل أفضل من الآخر، أن الأدب لغة نجد غايتها في ذاتها، حان الوقت للرجوع الى البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها: للأدب صلة بالوجود الإنساني... إنّ الأدب لعبة شكلية لعناصر وفي الوقت نفسه هيئة إيديولوجية، وعدة أشياء أخرى كذلك إنّه ليس بحثا عن الحقيقة وحسب ولكنه هذه الحقيقة أيضا...»[123].

وترجم له منذر عياشي كتاب «مفهوم الأدب» يقول منذر: «إن هذا الكتاب الذي نقدمه لقراء العربية، إنّما هو في الواقع مجموعة من الدراسات اجتزأناها من كتاب تزيقتان تودوروف «مفهوم الأدب» «La Notion literaire» ثم أضفنا إليها دراسة أخرى رأينا أنها تتناسب مع طبيعة الموضوعات التي اخترنا، بل وتشكل معها وحدة كاملة تعكس رؤ ية هذا الناقد اللساني. هذه الدراسة هي «العلاقات المجازية»[214] ويحدّد منذر عياشي هدفه من الترجمة في محورين هما:

1- إرساء قواعد جسر يصل الفكر النقدي العربي المعاصر بالفكر النقدي الغربي الجديد وتيّارالنقد اللساني بخاصة .

2- تقديم صورة عن التيار النقدي اللساني من خلال أعمال الذين يعتمدون في تحليل الخطاب الجوانب الصوتية والتركيبية والدلالية(215).

إن تودوروف يعتمد المنهج اللساني في تحليل الخطاب الأدبي وهومن مرتكزات الأسلوبيين في التحليل، وهو يشير إلى هذه الظاهرة في كتابه «الشعرية» الذي ترجم إلى العربية كذلك إلى جانب ما ترجم من مقالات أو فصول من كتب في مجلات عربية.

يقول تودوروف: «نستطيع.. تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيي أو الدلالي»[216].

و«كذلك قسم الشكلانيون الروس مجال الدراسات الأدبيّة إلى أسلوبية ونظم وغرضية، وكذلك تفعل في النظرية اللسانية المعاصرة بين الصواتة والتركيب والدلالة»[217].

واشتملت مجلة آفاق في عددها الخاص بـ: كـ«طرائق تحليل السرد» على ترجمات لدراسات هامة في النقد الحديث ومن ضمنها ترجمة مقال لتودوروف

بعنوان: «مقولات السرد الأدبي» وحوى هذا المقال تحديدا لفهوم «الأدبيّة» انطلاقا من دراسة إمكانات الخطاب الأدبي، ومميزاته الأدبيّة التي جعلته منجزا أدبيا[218].

اهتم النقاد الأسلوبيون العرب بمجموع ما أنجز في الحركة النقديّة الغربية المعاصرة وتجلى اهتمامم في الترجمة المباشرة لنصوص الأسلوبيين والشعريين والسيميائيين الرواد أو الاشارة إلى جهودهم بتضمين بعض آرائهم في مؤلفاتهم. أو إشارة إلى أعمالهم في بحوث متخصصة.

يقترح «ريفاتير» تسمية الوظيفة الشعرية بالوظيفة الأسلوبيّة فهو يرى أن الوظيفة الشعرية تتصل بالجانب الغوي الذي يصفه علم الأسلوب، وأن كلمة شعرية أكثر تحديدا من الجمالية التي استخدمها «جاكبسون» في المراحل الأولى مع علماء «حلقة براغ»، الجمالية شيئا فيما وراء اللغة، وعلى الرغم من ذلك فإنها لاتزال تصور مجال الوظيفة في نطاق الفن اللغوي، وإذا كان «جاكبسون» يقول بوضوح إن علم اللغة عندما يعالج الوظيفة الشعرية فليس بوسعه أن يقتصر على مجال الشعر[219]. لأن الوظيفة الشعرية عنصر مكون من جميع مجالات النشاط اللغوى، وإن اختلفت في كثافتها وتعقيدها من شكل لآخر.. فإننا نفترض عند الحديث عن الفن اللغوي أن موضوع التحليل سيتم اختياره طبقا لأحكام جمالية، مما يتعارض مع تصور فكرة الوظيفة.

وهنا يقترح «ريفاتير» إطلاق تسمية الوظيفة الأسلوبيّة على هذه الوظيفة الشعرية لتشمل جميع الأشكال البسيطة والمعقدة معا[220] والواقع أن الرأي الذى يذهب إليه ريفاتير لايخالف الصواب، لأن طبيعة التشكيل اللغوي في الخطاب الأدبي تقتضي تحليلا أسلوبيا عميقا لجميع مكونات الخطاب اللغوية، ومن ثمة تحديد خصائصه الأسلوبيّة وبناه الوظيفة والجمالية، وإن كان التداخل بين الشعرية والأسلوبيّة وهو تداخل مشروع مادام موضوع البحث واحدا والاجراءات التحليلية تكاد تكون واحدة .

ويرى «تودوروف» أن العمل الأدبي ليس هو ذاته موضوع الشعرية، إن ما تبحث عنه الشعرية هو خصائص هذا الكتاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي[221]، ويدعو «تودوروف» إلى استعمال الخطاب الأدبي بدل الأدب أو

العمل الأدبي، وذلك لاعتبارات عديدة من بينها أن هناك علاقات بين الخطابات سواء على إبراز الخصائص التي تميزه من غيره.

يقول «تودوروف»: «ينشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه.. هذا الخطاب لم يكن موحدا منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين:

التفسير والنظرية[222] وأن الخطاب النظري حول الأدب لاينصب على الأعمال الأدبيّة ولكن بالضبط على الأدب أو على مقولات عامة لموضوعات معطاة، يقرب الحدس فيما بينها»[223]، تنشأ الشعرية من هذا الخطاب أي بالعثور على مقولات الأعمال الأدبيّة أو طرائق صياغتها، فإذا أرادت الدراسات الأدبيّة أن تصير علما، فعليها أن تعترف بالطريقة باعتبارها شخصيتها الوحيدة[224].

إن طاقة الأدبيّة في الخطاب تتولد مما يقع نظام اللغة من اضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا، فالأدبية بهذا المعنى هي حصيلة المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة اللغوية وهي مفارقات تنطوي على انزياحات. ومجاذبات بها تحصل السمة الأدبيّة إذ ينبغي على الكاتب اختيار ما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها العادية المسطحة إلى خطاب يتميز بنفسه بفضل متعرجاته ونتوآته[225].

يقدم عبد السلام المسدي عرضا لكتاب «ف. دي لوفر» «F. deloffre» في «الأسلوبيّة والشعرية في فرنسا»[226]، ويرى أنّه ينقض فيه مبدأ البحث الأصولي في منهجية العمل الأسلوبي، معرضا عن تمثل قواعد الموازنة بين عقلانية المنهج في العلوم الصحيحة وعفوية الاستقراء في حقول العلوم الإنسانية مسلما بداهة ومصادرة بما قبلية المنهج في كل بحث أسلوبي[227].

يرى الباحث منذر عياشي أن أدبية الخطاب هي نقيض للنفعية التي يتميز بها الكلام اليومي في استعمال الناس للغة، ويعني هذا النقيض أن الأدبيّة قوة إيحائية مكثفة تسكن النص وتمتد على كل أطرافه حتى تضيق معها مساحة التصريح وتغيّبُ الأسلوبيّة التعبير المباشر، كما يمكن تحديد الأدبيّة بأنها اختيار يقوم به المتكلم لكلامه معتمد على مخزونه اللغوي الضمني أو ماسماه تشومسكي التمكن «Competence». وأداء يقوم به المتكلم وفق قوانين نحوية قل

لاتخلو من انزياح من قبله وتسمح اللغة به [228] والواقع أن الباحث منذر عياشي لم يختلف عن جميع الباحثين العرب والأجانب الذين حاولوا تحديد مفهوم الأدبيّة في الخطاب، وبخاصة جاكبسون وأغلب الشكليين الروس وعبد السلام المسدي، وتوفيق الزيدي وحمادي صمود وسواهم.

تعكف الدراسات الأسلوبيّة على دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فوجهة التحليل الأسلوبي تنصب في تساؤل عملي ذي أبعاد تأسيسية، يجعل الخطاب الأدبي مزدوج الوظيفة والغاية يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ المحتوى الدلالي، ويسلط مع ذلك على المقبل تأثيرا ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما[229].

إن السمة الأدبيّة في الخطاب ليست محصورة في بعض أجزائه دون أخرى ولا فيما يتولد عن بعضها من صور أو انزياحات، وإنّما هي ثمرة لكل بناء الخطاب، وأدبية الخطاب الشعري وليدة التركيبة الكلية انطلاقا من الروابط القائمة فيه والضابطة لخصائصه البنيوية[230].

وتحدث الباحث «جان كوهن» عن تطور مفهوم الشعر والشعرية فقال: «كلمة شعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر ونظم الشعر وحده»[231] وكان «لكلمة شعر هذه في العصر الكلاسيكي معنى لا لبس فيه، فقد كانت تعني جنسا أدبيا، أي القصيدة التي تتميز باستعمال النظم، أما اليوم فإنّ هذه الكلمة قد أخذت ولو عند جمهور المثقفين فحسب معنى أوسع، ذلك عقب التطور الذي بدأ فيما يبدو مع الرومانسية، ويمكن تحليله جملة على النحو التالي: لقد مرت هذه الكلمة أولا، عن طريق النقل من السبب إلى المسبب من الموضوع إلى الذات، وهكذا عنت كلمة شعر الاحساس الجمالي الخاص الناتج عادة عن القصيدة، وحينئذ صار من الشائع الحديث عن العاطفة أو الانفعال الشعري»[232].

ثم استعملت الكلمة توسعا في كل موضوع خارج أدبي من شأنه أن يثير هذا النوع من الاحساس، استعملت أولا في شأن الفنون الأخرى شعرية الموسيقى، شعرية الرسم الخ.. ثم في الأشياء الموجودة في الطبيعة فكان «فاليري» يقول عن منظر طبيعي إنّه شعري أو شاعري كما نقول ذلك عن مناسبة من مناسبات الحياة ونقول أحيانا بشأن شخص من الأشخاص، ومنذئذ لم يتوقف مجال

هذه الكلمة عن التوسع، حتى أصبحت تحوي اليوم شكلا خاصا من أشكال المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود[233].

يهدف التحليل الأسلوبي إلى تحديد أدبية الخطاب بأنها مجموعة من الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك لأن الذي يميزه، كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، فإنّ سمة الأدبيّة في الخطاب تتحدّد بنسيج الروابط بين الطاقتين التعبيريتين طاقة الإخبار وطاقة الإيحاء [234]، ومن هنا يمكن القول بأنّها تتحدّد أيضا بمقدار خروج الخطاب عن المألوف في تشكيله البنيوي والوظيفي، وتجاوزه لمستوى التقريرية في الإبلاغ، وأدبيته هي في الأساس وليدة تركيبه الأسلوبي واللساني.

يميز «جان كوهن» بين ثلاثة أنماط من الشعر وذلك لتحديد خصائصها الشعرية:

1– النمط في الواقع معروف باسم «القصيدة النثرية» يمكن أن يدعى «قصيدة دلالية» إذ لايعتمد في الواقع إلا على هذا الجانب من اللغة تاركا الجانب الصوتي غير مستغل شعريا، وتنتمي إلى هذا الصنف أعمال ذات اعتبار جمالي مثل: «أغاني مالدورور» أو «موسم في الجحيم»، وذلك يدل على أن العناصر الدلالية تكفي وحدها لخلق الجمال المطلوب.

2– أما الصنف الثاني الذي يمكن أن ندعوه «قصائد صوتية» لأنه لا يعتمد من اللغة إلاّ على عناصرها الصوتية، فلا يمكن أن ندرج فيه –على خلاف الأول – أي عمل مهم أدبيا والإنتاج الوحيد الذي ينتمي إليه هو إنتاج «شعراء يوم الأحد» الذين يقنعون بإضافة القافية والوزن لما لا يعدو، دلاليا أن يكون نثرا، ومن هنا جاء اللقب القدحي «نثر منظوم» الذي أطلق على هذا الانتاج، ويبدو أن في ذلك مزية ليست لصالح النظم بالنظر إلى سلم المردودية الشعرية.

غير أن الأمر لا يتعلق بالنسبة إلينا بتقويم المردودية الشعرية لهذين المستويين تقويما مقارنا، فكيفما كانت قيمة كل منهما فالثابت أنهما استعملا معا على الدوام في التقلي الشعري الفرنسي.

3– عندما يوحد النمطان السابقان يعطيان هذه الأعمال التي يتلفظ بها في أذهاننا اسم الشعر التصاقا مباشرا مثل أسطورة القرون «La legende des siecles» أو «أزهار الشر» «Les Fleurs du mal» فهذه الأشعار التي تكون الفئة الثالثة تستحق أن نعطيها اسم «الشعر الصوتي– الدلالي» أو الشعر الكامل[235].

السماء الشعرية		
أنواع الخطاب	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	–	+
نثر منظوم	+	–
شعر كامل	+	+
نثر كامل	–	–

يقول الباحث عبد المالك مرتاض: في شأن الأدبيّة من حيث هي مفهوم نقدي، ومن حيث هي خاصية يتمايز بها الخطاب الأدبي من سواه بعناصر تخصّه.

– فما هي العناصر التي تستطيع أن تنتزع منا الشعور بأنّ هذا العمل أدبي، وأن الآخر غير أدبي؟ وهل مثل هذا الموقف الفني مجرد انطباعات تقوم على الذوق و المثاقفة الخلفية؟ أو أن الأمر يتعلق بأصول تعتمد، وقواعد تتبع؟ إنّ الإجابة عن مثل هذه الأمثلة هي التي تشكل صميم العمل النقدي المنصب على دراسة النص [236].

فأدبية النص تفسر بحسب كلّ منهج وإيديولوجية، وهذا ما جعل بعض اللبس في هذا الموضوع. والأدبيّة عند عبد المالك مرتاض تبدو في جوهر النص ونسجه وجماليته، وتمثله لرؤية وإخراجه في بناء لغوي تحكمه شبكة من العلاقات والشفرات[237].

والأدبيّة في اعتقادنا ظاهرة جمالية تمنح الخطاب الأدبي خصوصية وتحدث من تشكيل اللغة في الخطاب الأدبي وتبرز بوضوح كلما بلغت صنعة الكلام مستوى يوحي بطاقات دلالية كثيفة وهي ليست مقصورة على جانب الدلالة بل تنجز من نسيج البنى الصوتية وتوزيعها في متن الخطاب مع مراعاة طرائق توظيفها فيه بالاضافة إلى بناء الألفاظ والعناية بنظمها في تراكيب تسهم في شحن النظام الكلي للخطاب بما يحقق له جملة من الوظائف أهمها الوظيفة التأثيرية والانفعالية وسواها من الوظائف وإذا كان ذلك كذلك فإن الأدبيّة تمكن الخطاب الأدبي من تجارز راهنه ليخترق زمان حدوثه ومكانه.

5 - التناص في النقد الحديث

ظهر مصطلح التناص على يد الباحثة «جوليا كريستيفا» «Julia Kristeva» في عدة أبحاث لها كتبت بين 1966 – 1967 وصدرت في مجلتي «Tel quel» وأعيد نشرها في كتابيها «سيميوتيك» «Semiotique» و«نص الرواية» «Le Texte du roman»، وفي مقدمة كتاب «باختين» «شعرية دوستويفكي»[238].

إنّ مفهوم التناص عند كريستيفا يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كـ«عمل النص» ولا تعرف إلاّ بإدماج كلمة أخرى هي «Ideiologeme»، وهي هيمنة تركيبية تجمع لتنظيم نصيّ معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه، وبذا يكون التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، إنّ التناص هو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل ؛ إنّه يولد هذه الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام انتماءها إلى انتقاء اسيطيقا تسميها «كريستيفا» بالاستناد إلى «باختين»، بـ: «الحوارية» و«الصوت المتعدد» «Polyphonic - Dialogisme»[239].

وقد رصد «مارك انجينو» «Marc Angenot» استعمال مصطلح التناص في الخطاب النقدي الجديد، ونبهّ إلى ملامح التناص في نقد «باختين» وإن لم يستعمل كلمة «تناص» ولا أي كلمة أخرى تقابله بالروسية، ولكنه ذكر مصطلح «تداخل» في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة»(1929) ومصطلح «تداخل» (كعامل حاسم في شكل العلامة) قد استعمل في مثل هذه الأنساق «تداخل السياقات»، «التداخل السيميائي» «التداخل السوسيو– لفظي». هذا النسق الأخير هو ما تأخذ عند «كريستيفا» موقع «التناص» تقول «كريستيفا»: «إن كلّ نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نصّ هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى». ويرى «مارك انجينو» أن مفهوم التناص عند «كريستيفا» وعند «باختين» في مجلة «Tel-quel» لا يظهر إلا في سياقات نظرية عامة[240].

ويعرف «فيليب سولرس» «F.Sollers» التناص بقوله: «كل نصّ يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها؛ واحتداداً

وتكثيفاً ونقلا وتعميقا»[241]. وتحدث رولانبارت في الكتاب نفسه عن النص بوصفه «جيولوجيا كتابات» وقراءة ألتوسير تصبح فنا لكشف ما يكشف في النص نفسه الذي تقرأ والعلاقة مع نص حاضر بغياب ضروري في الأول». ويشير «رولان بارت» إلى مفهوم التناص في كتابه «لذة النص» أنّه يتجلى في سياق قراءة لاتلتزم بشيء، فالتناص هو استحالة العيش خارج النص اللانهائي سواء كان هذا النص لبروست أو لصحيفة يومية أو شاشة تلفزيونية، فإنّ الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة»[242] فالكاتب يكتب منطلقا من لغته التي ورثها عن سالفيه، ومن أسلوبه وهو شبكة من الاستحواذ اللفظي، ذات سمة خاصة شبه شعورية، والكتابة أو الذوق الكتابي هي شيء يتبناه الكاتب، لفعالية الكتابة أن تحدث لنفسها وجوداً في داخلها»[243]. إن طبيعة الكتابة تقتضي الاستناد إلى المخزون اللغوي الذي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص، ولذلك فإن النص أو الخطاب الذي يقدمه المبدع هو نتاج تفاعل نصوص لاحصر لها مخزونة في ذهن المبدع، ويتمخض عن عملية التفاعل والتداخل لهذا النص الذي ينتجه المبدع، وهذا التفاعل هو الذي يدعى بـ «تداخل النصرص» أو «تداخل الخطابات» عند رواد النقد الأسلوبي والنقد التشريحي وهو مفهرم متطور جدا في فهم العملية الابداعية التي يعد مرجعها الأساس كتابات أخرى سابقة، وليس الواقع المادي كما هو خارج النصوص أو الخطابات.

اهتم الباحث عمر أوكان بظاهرة التناص عند رولان بارت في كتابه «لذة النص» أو مغامرة الكتابة لدى بارت فهو يقول: «يمثل التناص تبادلاً، حواراً، رباطاً، اتحاداً، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع، يبطل أحدها مفعول الآخر، تتساكن تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى، وتدميرها في ذات الوقتإنّة إثبات ونفي وتركيب»[244].

يقول مارك أنجينو: بعد مرور عشر سنوات على إطلاق كريستيفا لكلمة «تناص» والفرضيات المتصلة بها، نشرت مجلة (Poetique) الفرنسية عدداً خاصاً حول التناصيات (Intertextuopites) بإشراف «لوران جيني» (Jenny) سنة

1976 لتوضيح الأمر خاصة وأن الكلمة أصبحت على كل لسان، وقد اقترح «جيني» إعادة تعريف التناص في العبارات التالية: «عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى»[245] وقد استفاد «عمر أوكان» من هذا التعريف وأعاد صياغته كما يلي: إن التناص هو أن يجعل نصوصا عديدة تلتقي في نص واحد «دون أن تتدمر أو ترفض» والتناص ليس سرقة، وإنّما هو قراءة جديدة، أي كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول، ومن هنا كان التناص صورة تضمن للنص وضعا ليس الاستنتاج، وإنّما الانتاجية[246] ويوظف «عمر أوكان» قول «ريكاردو» في التناص اذ هو «استعداد عنصر ما لنص بأن يدخل في علاقة مع عنصر واحد أو عدة عناصر لنص آخر على الأقل». والتناص حسب «لوران جيني» هو تحويل وتمثيل نصوص عديدة يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى وقيادته[247] أما «رولان بارت» حسب الباحث «عمر أوكان» فيجعل من الأدب نصا واحدا ذاهبا إلى أن «كل نص تناص» إذ إن النص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه...» وهو بذلك يعيد توزيع اللغة،إنّه يقوم بطريقة الهدم وإعادة البناء التي يخضع لها النص، والنص يمثل لانهاية اللغة، إنّ النص هو مجموعة من الإقتباسات المجهولة والمقروءة والاستشهادات الاستنساخيّة، وهي التي تضمن إنتاجية النص وممارسته الدالة عبر نسيجه المتشابك والنسيج هو الأصل الاشتقاقي للنص[248].

ويشير «عمر أوكان» إلى استعمال النقاد العرب مفهوم النسيج بالدلالة نفسها التي وردت عن رولان بارت ومن هؤلاء النقاد الجاحظ، وابن طباطبا، والجرجاني وسواهم.

أشار الباحث ميشال ريفاتير إلى مفهوم التناص واستعمله كمرتبة من مراتب التأويل، وهذا الاستعمال مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية الأسلوبيّة والمقروئية الأدبيّة على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون فإن مرجعيات النصوص حسب ريفاتير هي نصوص أخرى والنصية مرتكزها التناص[249]، ويعلق «مارك أنجينو» على تعريف التناص عند «ريفاتير» بقوله: أعتقد أنّه في المجال الذي تطور فيه تفكير ريفاتير نجد أنّه توصل إلى إعطاء

التناص قيمة إجرائية متميزة عن المعنى القديم الذي يطرحه على مستوى المصادر؛ على أن هذا لايمنع من القول على أن التناص استخدم هنا لخدمة أسلوبية أدبية لا تستطيع حذاقتها وموسوعيتها إخفاء الطابع المحافظ والضيق نسبيا لحقل التطبيق [250].

ويضيف الباحث «مارك أنجينو» إلى توضيح مسار هذا المصطلح في الخطاب النقدي الجديد؛ أن كلمة «تناص» تشذ عن أي إجماع غير أن هذه التغيرات في التعريف لا تحرمها من وظائفها النقديّة، ويحاول تحديد هذه الوظائف النقديّة كما يلي:

1- فكرة النص كقابلية تناصية..

2- إن النص باعتباره تناص أصبح مادة «ابستيمية» «Epistemique» من ابيستيمولوجيا متعلقة بالمعرفة...

3- إن فكرة التناص ترفض انغلاق النص...

4- إن فرضية الحقل التناصي «Champ Intertextuel» سمحت بالحدّ من عملية تقليص الممارسة الرمزية «البراكسيس» ومن الحكم العسفي المنطلق من «بنية تحتية» اقتصادية مزعومة...

5- تستخدم كلمة «التناص» من الناحية الدلالية مصدرا لنحت وابتكار العديد من المصطلحات التي يصعب العثور على مصدرها مثل «إطار القراءة» عند ميشال زرافا «Zeraffa»، و «نحو التعرف» عند «فيرون» «Eliseo Veron»، وكذا بإعادة التشغيل النظري لصيغ مثل: «مقطع». «كولاج» «مونتاج - تركيب» و «التحويل أو القلب»...

وينتهي مارك أنجينو إلى القول: أن المسألة ليست في معرفة: «ماذا نعني بالتناص ؟»، ولكن «لأي شيء يصلح أو يستعمل؟» وهذا بدوره مرتبط بملاحظة تاريخية وهي أنّ كلمة «تناص» هي مجال نقد لم ينجز بعد كما ينبغي للوظيفية والبنيوية[251].

يرى أنور المرتجي أن «مصطلح التناص لا يمكن أن يفهم إذا في تعارضه وتناصه مع مصطلح «النص» ويستعين في تحديد هذا المفهوم بما يذهب إليه

الشكلانيون الروس وعلى رأسهم جاكبسون في اهتمامه العلمي بنسيج النص ومادته والتأكيد على «سنكرونية» العمل الأدبي عن كل مقاربة تأتي من خارج النص، كما أنهم لم ينسوا ما يحيل عليه النصّ ممّا هو عالق بسياقه الخارجي [252].

ويرى في حديث جاكبسون عن «السنكروني»[253] إرهاصا متقدما في طرح مسألة التناص؛ وإذا كان «مارك أنجينو» أغفل الحديث عن هذا الارهاص الذي جاء به جاكبسون بمفهوم التناص فقد أشار إليه أنور المرتجي ووظفه توظيفا حسنا يقول جاكبسون: «إن تاريخ نظام ما، هو نظام، وهكذا تتجلى النزعة التزامنية الخالصة الآن أشبه بوهم: 'فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان الملازمان –أ–نزعة تقليد القديم كواقعة أسلوب، أي الخلفية اللسانية والأدبيّة التي نحس بها كأسلوب متجاوز وبال. ب – الميولات التجديدية في اللغة والأدب والتي نشعر بها كتجدد للنظام»[254] وهو هنا يؤكد حركية مفهوم السنكروني أي التزامني الذي يدعو إليه في قوله: «إن مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة «L'epoque» الساذج، نظرا إلى أن هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنّما أيضا في أعمال انجذبت إلى فلك النظام آتية من آداب أجنبية أو من حقب سابقة،إنّه ليس كافيا أن نفهرس بلا مبالاة الظواهر المتعايشة، فما يهم هو دلالتها السُلّمية بالنسبة لحقبة معينة»[255] يقول أنور المرتجي إن جاكبسون على الرغم من عدم استعماله مصطلح التناص، فقد مهد بملاحظاته القيمة حول علاقة السنكروني بالدياكروني – لمن أتوا بعده أن لا يتعاملوا مع البنية والتزامن بطريقة استاتيكية أي ثابتة. وقد ألمح أنور المرتجي إلى بعض آراء الشكلانين والتي لم ترق إلى وضع نظرية مكتملة حول التناص؛ بل غاب مصطلح التناص كمبدأ إجرائي في تحليل الخطاب الأدبي، وقد ذكر «تودوروف» ما يدلّ على مصطلح التناص عند محاولة تقديم التحليل الشكلي للنص الأدبي يقول: «إنّه من الوهم أن نعتقد بأنّ العمل الأدبي له وجود مسقل، إنّه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، إنّ كلّ عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي التي تكون حسب المراحل التاريخية تراتبية مختلفة، إن معنى مدام بوفاري يكمن في تعارضها مع الأدب الرومانسي»[256] كما أنّ كثيرا من الأدباء يشيرون إلى أن ممارستهم الأدبيّة هي

تجسيد لذاكرة نصية وبحضورها يقوم الأدب فـ«مالارميه»«Malarme» لا يرى في الأدب سوى عملية إرجاعية». وميشال بوتور «M. Butor» يعتبر أن كلّ إبداع أدبي ينتج داخل مجال محاصر بالأدب، أن كل رواية أو قصيدة كل كتابة جديدة هي مشاركة داخل المنظر السابق، ويقول بروجيس «Borges»: إن جميع الأعمال الأدبيّة هي من صنع كاتب واحد غير زمني Intemporel وغير معروف Anonyme. وفي دراسة ميشال أريفي «M.arrive» حول «لغات جاري «Langages de Jarry» يقول في التناص: «إنه مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة، الحالة المحدودة هي بدون شك مكونة مجموع المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة»[257].

ويستعين أنور المرتجي في تحديد مفهوم التناص بآراء النقاد المعاصرين، أمثال: جيرار جنيت وميشال أريفي، وميشال ريفاتير، وميخائيل باختين وجوليا كريستيفا وسواهم.

ولا يكتفي بعرض آراء هؤلاء النقاد بل يحاول أن يؤصل مقولاتهم في التناص ويوضحها ويناقشها كما وجدناه يرصد جملة من المصطلحات التي راجت في الخطاب النقدي الحديث، وتحمل دلالات قريبة من مفهوم التناص كمفهوم الإنتاجية Productivite عند كريستيفا الذي يهدف الى تجاوز التصور المحدود للنص؛ فالنص ليس منتوجا Produit للعمل؛ إنّما هو مجال وسرح الإنتاجية حيث يوجد المنتج والمستهلك (المرسل والمتلقي)، إن النص يشتغل على اللغة، يقوم بتكسيرها وهدمها كلغة تعبيرية، وذلك عن طريق المتكلم الذي لم يعد مستقلا عن الموضوع وإنّما «صار يسكن من طرف الدال»[258].

عند دراستها للنص تميز كريستيفا داخله بين مستويين، هناك: النص الظاهر Pheno Texte والنص المولد Geno Texte، إن النص الظاهر هو التمظهر اللغوي كما يتراءى في بنية الملفوظ المادي وهو مجال اللغة التواصلية، أما في النص المولد فيتعلق الأمر بالعمليات المنطقية التي تفسر السيرورة التي تقطعها الإندلالية (شبيه بعمل فرويد في تأويل الأحلام) إنّه مجال المكبوتات، والمكان الذي توجد فيه الدلائل مستثمرة من طرف الدوافع، باعتباره موضح البنية العميقة (حسب تعبير تشومسكي)[259].

ويرى أنور المُرتجي أن هذه المفاهيم أعادت مقاربة النص، وقدمت صياغة نظرية لسيميائيات جديدة، فالتناص حسب المرتجي هو شرط كل نص، فهو أحيانا حضور لنصوص مختلفة حسب أشكال أحيانا يمكن التعرف عليها، إن التناص ليس تقليدا وعملية استرجاع إرادية وإنّما هو إنتاجية، ويشير المرتجى إلى التصنيف الذي قدمه «جيرار جينيت» لأنواع التناص منها، مايسميه: «النصوص الشاملة «Architextes» وهو مصطلح يعادل مفهوم الأدبيّة عند الشكلانيين الروس، ومصطلح «التعالي» «Transcendance» عند البحث عن علاقة التقاطع والتداخل بين النصوص والمابعد نصية «La Transtextualite» والاستشهاد «La Citation» عند القدماء والمعارضة والتلميح «L'allusion»، والمابين النصية «Paratexte» وهو تناص أقل وضوحا وملحمه بسيط وفرعي في مجال العلاقة بين النصوص، وهو مصطلح يقارب «ما قبل نصية» «L'avant-Texte»، الذي يشتمل على المسودات والمشاريع غير المكتملة للكتاب مثل المذكرات وخطط الأعمال الأدبيّة ثم مصطلح الميتانصية «Metatextualite» وهو يعني العلاقة المسماة عند القدماء «بالتعليق» «Commentaire» وتربط بين نص وآخر لا يمثل موضوعه وبدون أن يسميه، ومصطلح الشامل النصي «L'architexctualite» ويعني العلاقة «الما بين نصية» ومصطلح التقليدية «Hydertextualite» وهو كل عملية توليدية لنص من نص آخر عن طريق تحويل بسيط.

ويشير أنور المرتجي إلى القضايا التي يطرحها التناص في علاقته مع المفاهيم النقديّة العربية القديمة، مثل المعارضة والسرقات الأدبيّة والتأثير والمصادر الأولى، وهذه المفاهيم حسب الباحث تحتاج إلى بحث مفصل[260].

ليس الخطاب الأدبي ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع خطابات أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه؛ جميعا تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن الخطاب يشبه في معطاه معطى جيش خلاص ثقافي بمجموعات لاتحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي تتألف. إنّ شجرة نسب الخطاب شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لاشعوريا، والموروث يبرز في حالة تهيج وكل خطاب هو حتما: خطاب متداخل[261].

أي خطاب مهما كان ليس إلا اركاما وتكرارا لنواة معنوية موجودة قبل، ومعنى هذا: أن الخطاب الأول يتكون من مقومات (+أ)، (+ب) (+ص)... أو يتحوي (+أ)، (+ص)، (+ك).. فعملية الاشتراك في مقوم أوعدة مقومات ضرورية لتجنيس الخطاب اللاحق مع السابق، وكلما قلّ الاشتراك في المقومات زادت فرادة الخطاب التالي وأصالته.

وكلما اشترك الخطاب في كثير من المقومات مع ما سبقه كاد أن يصبح نسخة مكرورة فاقدة للأصالة[262].

في تحديد مفهوم التناص الذي لا يختلف كثيرا عن مفهوم.«تداخل الخطابات» يرى محمد مفتاح أن المفهوم قد يتداخل مع مفاهيم أخرى مثل «الأدب المقارن» و «المثاقفة» و «دراسة المصادر» و «السرقات» ولهذا فإن الدراسة العلمية تقتضي أن يميّز كلّ مفهوم من غيره، ويحصر مجاله لتجنب الخلط على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدة وتتناول الظروف التاريخية والإبستيمية التي ظهر فيها. ثم ينتقل الدارس إلى تحديد هذه المفاهيم تحديدا مختصرا ويشير محمد مفتاح إلى الدارسين الذين تناولوا هذا المفهوم بالتعريف وهم «كريستيفا، وأريفي، ولوران وريفاتير». لم يقدموا تعريفا جامعا مانعا، مما جعله يستخلص تعريفا من مختلف التعاريف، ليستقر على أنّ «التناص» هو:

–«فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»

–«ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده».

–محوّل لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تصعيدها».

ومعنى هذا: أنّ التناص هو تعالق– «الدخول في علاقة»–نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[263].

يقدم «محمد مفتاح» وجهة نظره في مفهوم «التناص» ليخلص إلى أنّه إذا كانت ثقافة ما محافظة تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، واذا لم

تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين تواصلها؛ فإنها تكون مجترة محافظة وإذا كانت ثقافية متغيرة انتابتها تحولات تاريخية واجتماعية عميقة فإنّما غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية[264].

وما قلناه في الثقافة -بصفة عامة- نقوله على مستوى الأدباء والشعراء، فمنهم المتتبع المقتدي المسالم، ومنهم المشاكس المعتدي الثائر... على أنّ هذه الثنائية الضيقة يجب أن لا تحجب عن أعيننا تعقد الظواهر الأدبيّة المعقدة، فقد تكون هناك مواقف وسطى متعددة بين المحاكاتين:

1- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

2- المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص. ومهما يكن فإنّ رد النصوص إلى أحدها يعتمد على حصافة القارىء ومعرفته وحدة انتباهه، لأنه لافكاك من التناص ولا مناص منه. فأساس إنتاج أيّ نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا[265] ويدعّم محمد مفتاح رأيه هذا إستنادا الى الدراسات اللسانية، واللسانية النفسية التي ظهرت في السنوات الأخيرة والتي تهدف إلى ضبط اللآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم[266].

ويذهب الباحث «عبد المالك مرتاض» إلى ما ذهبت إليه الباحثة «كريستيفا» في قضية التناص فهو يقول: «إنّ النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية.

تتضافر فيما بينها لتنتجه، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنصّ قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته تبعا لكلّ حال يتعرض لها في مجهر القراءة فالنصّ من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة، ولعلّ هذا ما تطلق عليه «جوليا كريستيفا» «إنتاجية النص» «Productivite du Texte» حيث أنّه يتخذ له من اللغة مجالا للنشاط، فتراه يرتد إلى ما يسبق هذه اللغة محدثا بعدا بين لغة الاستعمال الطبيعية... والحجم الشاغر للفعاليات الدالية، فتنشيط

اللغة يعني **الاهتداء إلى كيفية نشاط هذه اللغة، التي هي أصل النص الأدبي في كل مراحله ومظاهره**[267]. إن مادة النص التي شكلت كيانه وحققت له وجوده هي اللغة ولذلك كان لمادته وجود قبل تكوينه في الصورة التي هو عليها، أي قبل صوغه في هيئته البنيوية والوظيفية، فمادة النصّ لها وجود سابق بحكم تداولها بين أفراد القوم، وتعبيرها عن أغراضهم، واستعمال النصّ الأدبي اللغة لتحقيق وجوده دليل على شراكته مع غيره من النصوص في استعمال المادة نفسها، وهذا كفيل بإحداث التماس بين النص المنجز، والنصوص السابقة عليه، وبخاصة النصوص التي أنجزت في الجنس نفسه، وحققت ماهيتها في النوع نفسه، والقول على منوال والكتابة فيه، يعني تمثّل جنس القول الذي يراد الكتابة على شاكلته، وهذا ينطبق على التناص في بعض أشكاله وتجلياته.

حقّق مفهوم «التناص» انتشارا في الدراسات النظرية والتطبيقية العربية باعتبار مفهوما إجرائيا في تحليل الخطاب الأدبي: الشعري[268] والسردي[269].

بدأ اهتمام النقد العربي الحديث بمفهوم التناص نظرا إلى أهميته في تحليل الخطاب الأدبي، وباعتباره مفهوما يقول بتداخل النصوص وتناسلها فيما بينها، بمعنى أنّه ليس هناك نص لايعتمد على نص آخر أو مجموعة من النصوص، فالنص المنجز ليس إلا تجميعا لنصوص سابقة، يعيد تشكيلها من منظوره ليقدّم نصه الجديد وانطلاقا مماَ سبق توصّل أغلب النقاد العرب الذين وظفوا هذا المفهوم في تحليل النصوص إلى استخراج نصوص سابقة من النصوص المدروسة، فهذا محمد مفتاح في تحليل قصيدة ابن عبدون الرائية يحدّد ظاهرة التناص فيها وفق ثلاث بنى وهي:

I- بنية التوتر -1- الدهر الغرّار -II- بنية الاستسلام -2- الدهر العادل - 3- الدهر العادل الجائر.

III - بنية الرجاء والرهبة. 4–الدهر الجائر العادل[270]. ومن خلال مجموع هذه البنى يستخرج توظيف الشاعر للأمثال والحكم ونصوص شعرية في الدهر وتقلباته وعدم استقراره على حال واحدة، والمرت والحياة والشقاء والفرح، وقد تصرف الشاعر في النصوص التي وظفها في خطابه الشعري، ولم يكتف بتضمينها كما هي في أصل وضعها، ولعلّ الغاية من ذلك هي إدهاش

المتلقي بصياغة جديدة للنص الموروث، فالمتلقي المتمرسّ يدرك الثابت والمتغير في الخطاب الجديد، ومن خلال عملية التناص يتم التواصل مع نصوص سابقة، وعبرها يكون حضورها، وكأنّ النص الأدبي ينفتح عبر كثافة التناص على أفق لامتناه، ومن هنا تكون الغرابة والألفة في النص الأدبي، وتتحقق هذه المعادلة في وقت واحد.

يقول سامي سويدان: معقبا علىمحمد مفتاح في بحث يتضمن عنوانه «استراتيجية التناص» ليس هناك لمحة تناصية واحدة بالمعنى الذي يقدمه الباحث للتناص بأنّه: «تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» إن في التحليل عودة إلى أحاديث الرسول صلى اللّه عليه وسلم «لاتطلب أثرا بعد عين» حديث و«إياكم وخضراء الدمن»... إنماً ليس هناك عودة إلى نصوص شعرية، خاصة منها –ما يتعلق بالمطلع على الأقل –تلك الطللية والحكمية والرثائية وهي وافرة العدد، كان يمكن لها أن تشكل مادة خصبة لمقاربة النص من زاوية التداخل النصي «أو التناص» الذي يعتبره الباحث للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان... »[271]. وقد نضيف إلى ما ذهب إليه الباحث سامي سويدان أن محمد مفتاح في حديثه عن التناص لم يفصله إلى أنواع أو أقسام، وإنّما تناوله بصورة شمولية، غير أن هذه الشمولية في التناول النظري لهذا المفهوم لم يوظفها بصورة عميقة وموسعة في استخراج جميع ما تضمنه النص من تناص، وأهم البنى التناصية الواردة في نص ابن عبدون هي: الدهر وتقلباته، ورثاء المدن، والمدح وسوى ذلك وهي موضوعات تشكل رصيدا ضخما في أشعار القدماء[272] على ألا يكتفي الدارس برصد تراكم موضوع من الموضوعات في الشعر أو النثر وإنمّا يحلل هذه الظاهرة ويشير إلى أبعادها ويحددّ دلالتها وطرائق توظيفها في النص السابق والنص اللاحق.

وتوسعّ محمد مفتاح في دراسة التناص في كتابه «دينامية النص (تنظيراً وإنجازاً)» تحت موضوع الحوارية في النص الشعري، وتناسل النص الشعري، وحاول الإجابة على إشكال الاجترار وإعادة الإنتاج في الثقافة العربية في مجالي السخرية والجدية ودرس هذه الظاهرة مُراعيا وظائف كل إنتاج في بنيته وقصديته وظروف إنتاجه، ومبينا كيفية اشتغال النص بناء على شبكة

العلاقات[273] يحدد سيد البحرواي مفهوم «التناص» بأنّه «اعتماد نصٍ ما على نصٍّ آخر أو أكثر»[274]. ويضيف إلى هذا أنّ «النص الجديد دائما يعتمد على نصوص سابقة، من أجل إعادة تشكيلها من منظور نصه الجديد»[275] ومن هذا المنطلق يرى سيد البحراوى أن أبرز عناصر قصيدة أمل دنقل قاطبة هو التناص، وفي القصيدة المدروسة يرى أن التناص يتجلّى منذ الوهلة الأولى في العنوان: «مقابلة خاصة مع ابن نوح عليه السلام» ويعمم البحراوي القول في التناص بأنّه خصيصة من خصائص الشعر العربي الحديث ويظهر بدرجات متفاوتة، ومنها: 1–رموز بسيطة: تظهر في ديوان أمل دنقل الأول «مقتل القمر» في قصائد مثل: «مقتل القمر» حيث رمز الصليب وأوديب في قصيدة استريحي. 2–وقد وظف رموزا من التراث القومي لإتاحة إمكانية التواصل مع التراث لاختراق الماضي وإيصاله بالحاضر واستشراف المستقبل[276]. وتبقى وجهة نظر أمل دنقل مهمة في مجال تحديد الأبعاد الوظيفية للتناص وتوظيف التراث الانساني والقومي في الخطاب الشعري، يقول سيد البحراوي: «يشير عنوان القصيدة إلى «ابن نوح» كما أن السطر الأول فيها يشير إلى طوفان نوح، وينتشر كلاهما في القصيدة ككل، وقصة طوفان نوح وردت في التوراة والقرآن وفي أساطير شعوب أخرى كثيرة مثل الهند «حيث أسطورة مانو» وبلاد ما بين النهرين أسطورة جلجامش وغيرها. ويذهب بعض العلماء إلى محاولة تأكيد أن الطوفان قد حدث بالفعل نتيجة لتحولات جيولوجية محدّدة في نهاية العصر الجليدي الأخير «البليستوسيين» أنّه استمر فترة طويلة نتج عنها بعد ذلك تشكيل العالم الحالي ببحاره وجزره»[277].

وحاول البحراوي تحديد أبعاد الطوفان وأشار إلى بعض دلالاته ومنها بداية الحياة ومنها تشكل العالم والتجديد، وجاء في النص بدلالة مغايرة وهي التحطيم والتخريب، وأشار الباحث إلى إستعمال «دنقل» بعض المفردات من التوراة والقرآن مثل: «طوبى، ولنا المجد» ويشير إلى مرجعية النص في التوراة في سفر التكوين الإصحاحات السادس والسابع والثامن والتاسع وعدد آياتها 67 آية، والنص الخاص بالطوفان كحدث يشغل حيزا صغيرا ويرد في الاصحاح السابع، ويستشهد الباحث بهذا النص التوراتي في بحثه، كما أشار إلى النص

القرآني حيث يرد ذكر نوح عليه السلام في سورتين: «سورة الشعراء» الآيتين (119–120) «وسورة هود» التي يرد فيها الحديث عن نوح في اثنتي عشرة آية (36–41) وعقد الباحث مقارنة بين النص التوراتي الذي رآه يناسب الوصف والسرد، والنص القرآني بإيجازه وكثافته وشعريته يلائم النص الشعري، وقام بتحديد أشكال التفعيلات في النص القرآني وتحدث عن المجاز في النصين، وألمح إلى تفسير القرطبي «الجامع لأحكام القرآن» وحديثه عن الطوفان، ثم عاد إلى تفسير ظاهرة التناص في علاقتها بالواقع وألمح إلى واقع الصراع العربي الإسرائيلي والموقف الايديولوجي والوطني لدنقل، وخلال تحليله هذه القصيدة وفق ما تضمنته من تناص حاول الوصول إلى رؤية النص[278].

يقول جنيت: «في الواقع لايهمني النص حاليا إلا من حيث «تعاليه النصّي» أي أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص، هذا ما أطلق عليه «التعالي النصّي» وأضمنه «التداخل النصي» (أي التناص) بالمعنى الدقيق والكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا، وأقصد «بالتداخل النصي»: التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر ويعتبر الاستشهاد؛ أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحددّ في آن واحد بين هلالين أو مزدوجين، وأ وضح مثال على هذا النوع من الوظائف ويشتمل الاستشهاد وظائف أخرى... ويندرج ضمن التعالي النصّي أنواعا أخرى من العلاقات وأهمها.. علاقة المحكاة وعلاقة التغيير.. والتضمين»[279]. يعتمد الباحث سعيد يقطين بعض المقولات التي يذهب إليها جيرار جنيت ولكنه يسعى إلى تقديم تصوره عن «التناص» ويفضلُ استعمال «التفاعل النصّي» بدل «التناص»؛ لأن «التفاعل النصّي» أشمل وأعم من «التناص»، وهذا الأخير مبحث من مباحث التفاعلات النصية[280].

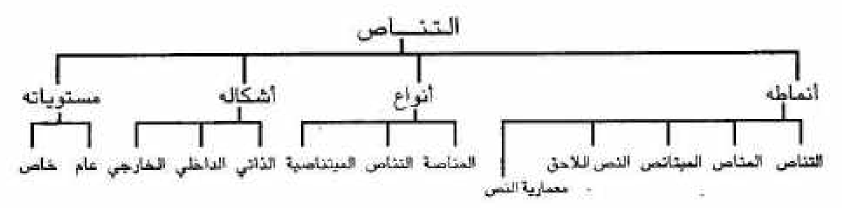
يعرف سعيد يقطين النص بأنّه : بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة، وهذه البنية النصية المنتجة تحددّها هنا زمنيا، بأنها سابقة على النص، سواء كان هذا السبق بعيدا أو معاصرا، كما أننا نراها بنيويا، مستوعبة في إطار النص، وعن طريق هذا الاستيعاب يحدث «التفاعل النصّي» بين النص المحلل والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزءا منه،

ومكوّنا من مكوّناته»[281] وفي هذه الفقرة لم يعرف النص فقط بل أشار إلى علاقة النص بسواه من النصوص وأشار من خلال ذلك إلى «التفاعل النصّي».

واستنادا إلى استعمال جيرار جنيت مفهوم التناص وبعض المصطلحات والمفاهيم الخاصة بظاهرة تداخل النصوص يقول يقطين: «إنّنا نستعمل «التفاعل النصي» مرادفا لما شاع تحت مفهوم «التناص» «Intertextualite» أو «المتعاليات النصية» «Transtextualite» كما استعملها جنيت بالأخص»[282] ويشير يقطين إلى توظيف كريستيفا لمفهوم «الإيديولوجيم» باعتباره، وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، غير أنّ هذا المفهوم تقلص ولم يحقّق الشيوع والانتشار الذي حقّقه مفهوم التناص في الدراسات النقديّة، وفي غيرها من الحقول المعرفية الأخرى، وصار النص مركزا لتعدّد المصطلحات وتوالدها، وكان التناص بؤرة هذا العدد الكثير من المصطلحات ويذكر يقطين اثنى عشرة مصطلحا في الفرنسية فقط..[283].

استعرض يقطين بعض البحوث والدراسات في «التناص» التي نشرت في مجلة «بويطيقا» «Poetique» الصادرة سنة 1976 وهو عدد خاص «بالتناص» وأعمال الندوة العالمية عن «التناص» في جامعة كولومبيا برئاسة «ميشال ريفاتير» سنة 1979 والتي تضمنها عدد مجلة ة الأدب «Litterature» سنة 1981، وقد قدّم يقطين صورة شاملة من أهم ما تضمنه العددان من دراسات حول «التناص»[284] وأغلب الدراسات التي عرضها الباحث تتفق على أن النص خارج التناص غير قابل للإدراك، لأن إدراك المعنى أو البنية في إنجاز ما يتمّ بالنظر إلى علاقته بأنماط عليا سابقة عليه، ومن خلال الإشارة إلى النص أو النصوص السابقة يمكن تحديد مدى سلطة السابق على اللاحق، فالتناص هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين فالتناص يحقق وجوده، في النص من خلال تمظهره في أشكال كثيرة منها تحويل النص السابق بعد تمثله، إن على مستوى البنية الشكلية أو المضمونية، وذلك بمحاكاته أو معارضته أو إعطاء بعض بناه دلالات جديدة يمليها السياق...

– ونخلص إلى رسم هذه الخطاطة المشتملة على ظاهرة التناص وما تتفرع عنها :



ودراسة «التناص» تقوم على تفكيك النص وتحليل معانيه، وتحديد علاقته بغيره من النصوص التي تَمثَّلَها النص المدروس، وقام بتحويلها في بنيته النصية.

يُضَمِّن الباحث «يقطين» جهود «جيرار جنيت» في بحثه معتبرا جهوده في التناص مرتكزات ينطلق منها لإنجاز تصوره الخاص عن «التفاعل النصي» ويحددّ مفهوم «التعالي النصي» كما عرّفه جنيت بأنه: «كلّ ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني». ويشير من خلال هذا التعريف إلى خمسة:

I – أنماط من المتعاليات النصية وهي:

1– التناص: وهو يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا، وهو خاص عند جنيت بحضور نص في آخرعن طريق الاستشهاد والسرقة وماشابه ذلك.

2 – المناص «Paratexte»: ونجده حسب تعريف جنيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول، والصور، وكلمات الناشر..

3– الميتانص «Métatexte»: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4– النص اللاحق : ويكْمُن في العلاقة التي تجمع النص «ب» كنص لاحق «hypertexte» بالنص «أ» كنص سابق «hypotexte» وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5– معمارية النص «L'architexte» : إنّه النمط الأكثر تجريداً وتضميناً، إنّه علاقة صمّاء ، تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع : شعر، رواية، بحث.. وهناك

علاقات وطيدة بين هذه الأنماط، و«التعالي النصي» هو مظهر من مظاهر نصيّة النص أو أدبيته[285].

ويتعدد الحديث عن أنماط «التناص» ويختلف، و «كريزنسكي» يشير إلى «المصاحبات الأدبيّة» «Paralitterature» ويقصرها على الاستشهادات الأدبيّة التي تدخل في بنية نصية معينة، وتستعمل «باتريسياوو» الميتاروائي «Metafiction» وهو يأخذ عندها بعد الوعي الذاتي للحكي الذي وهو يمارس على مادة قصصية يمارس النقد على ذاته، وتعتبر هذا النمط ظاهرة، وإن كان موجودا في كتابات سردية قديمة إن «الميتاروائي» بنية نصية تدخل في علاقة مع النص[286] ويُعَدَ «بيارزيما» التناص مفهوما «سوسيولوجيا» لأنّ النص الأدبي يستوعب اللغات الخاصة، والخطابات الشفوية والمكتوبة، والمتخيلة والنظرية، وسوى ذلك ومن هنا يأتي تحليل «زيما» للبنيات التركيبية السردية والدلالية[387] لم يكتف الباحث سعيد يقطين بعرض آراء من سبقوه في دراسة ظاهرة التناص، والإشارة إلى جهودهم في إنتاج المصطلح وتحديد المفاهيم، بل نراه يسعى إلى إقامة تصوّر خاص به وإن كان لا يستغني فيه عن جهود سابقيه، وأهم ما قام به هو محاولة اقتراح مصطلح «التفاعل النصّي» بدل مصطلح «التناص» لأنه يرى أن هذا المصطلح أعمّ من التناص، ويفضل هذا المصطلح على «التعاليات النصية» التي هي مقابل «Transtextualite» عند «جنيت» لدلالتها الإيحائية البعيدة»[388]. ولإنجاز تحليل دقيق للتفاعل النصي يُقسّم النص إلى بنيات نصيّة، فيجد الباحث نفسه أمام قسم منها يسميه «بنية نصية» وهو الذي يتصل بـ «عالم النص» لغة وشخصيات وأحداثاً... وقسم آخر يسميه «بنية المتفاعل النصي» إنّ المتفاعلات النصية هي البنيات النصية أياً كان نوعها التي تستوعبها «بينة النص» وتصبح جزءا منها ضمن «عملية» التفعال النصي»[289]. حدّد يقطين أهم المراحل التي يقَسّم اليها الباحث النصّ لتحديد أنواع التفاعلات النصية فيه. وقد بيّن «يقطين» أنواع «التفاعل النصّي» مستفيدا من جهود جيرار جنيت.

I – أنواع التفاعل النصي:

1– المناصة «Paratextualité» : وهي البنية النصية التي تشترك وبنيةً نصية أصليةً في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة

ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنّها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وتستعمل المناصة هنا كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص، وتسمى المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر والكلمات على ظهر الغلاف، وما شابهه ويقطين لم يهتم في تحليله إلا بالمناصات الداخلية[290]. وقد تتبع هذا النوع من التفاعل النصي في خمس روايات هي: الزيني بركات: جمال الغيطاني، وعودة الطائر إلى البحر: حليم بركات، وأنت منذ اليوم: تيسير سبول. الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل: إميل حبيبي. الزمن الموحش حيدر حيدر، وأخص روايات أخرى بكتاب تناول فيه ظاهرة التفاعل النصي فيها وهي: ليالي ألف ليلة وليلة، نجيب محفوظ. نوار اللوز: واسيني الأعرج، ليون الافريقي، أمين معلوف، الزيني بركات. جمال الغيطاني[291].

2- التناص«Intertextualite» : إذا كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التجاور، فهو هنا يأخذ بعد التضمين، كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو وكأنها جزء منها، ولكنها تدخل معها في علاقة»[292]. والباحث هنا يقصر التناص على التضمين في حين أنّه عند الباحثين الآخرين شامل لجميع المظاهر الأخرى التي تتجلى في ثنايا النص عن طريق التضمين أو المحاكاة أو التجاور والمحاورة وسوى ذلك. فالتناص «يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب وإدراك العلاقات بين النصوص ومقارنتها، إن التناص ينمي قدرة القراءة المنتجة ويعدل في تقنيات الكتابة»[293] فالتناص هو الوجود الفعلي لنص في نص آخر[294]، وقد قام الباحث عبد الوهاب تروّ بمقاربة سيميائية للنص المسرحي «Electre» للكاتب الفرنسي «جان جيرودو» «J.Giraudoux» وذلك في إطار الأبحاث التي تناولت مبدأ التحوّل من الكتابة المسرحية إلى الكتابة الروائية، كان الكاتب جيرودو قد كتب هذا النص مرتين، في المرة الأولى لم يبتعد كثيرا عن مصادر ونماذج النص عند المؤلفين اليونانيين أمثال«سوفكل» «Sophocle» و«أوربيد» «Eurpide» أما في الثانية (أي في النص النهائي) فقد اعتمد تقنيات متغايرة عن النص الأول حين أدخل لعبة الاختلاف والتفاعل بين الخطابين الروائي

والمسرحي من خلال مبدأ الانعكاس «Spécularité» الذي رسم أبعاد التناص والأشخاص وسرد الحقيقة ضمن إطار قنوات الملفوظية التاريخية والملفوظية الخطابية، تعتبر هذه الأخيرة ركنا أساميا في بنية الكتابة المسرحية، بينما تستند كتابة الرواية في الدرجة الأولى إلى الملفوظية التاريخية»[295]. وتناول الباحث يقطين الروايات السابقة الذكر بتحليل ظاهرة التناص فيها انطلاقا من تحديده إياه وقصره، على خاصية التضمين[296].

3- الميتانصية «Mētatextualite» : وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية قارة، لذلك فإننا في مرحلة قد نحددّ «المتفاعل النصي» أولا على أنّه «مناص» وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص، ننتقل إلى اعتباره «ميتانص» ثانيا وسنلاحظ أن هذه الظاهرة موجودة بكثرة في المتن الذي نحلل واعتمادا على هذه الخصوصية يحدّد الباحث يقطين الميتانصية وانطلاقا منها يحلل الأعمال الروائية المعتمدة، ويقدم يقطين خطاطة يحدّد من خلالها أنوع التفاعل النصي وهي كما يلي: أطراف التفاعل النصي[297].

النـص	المتفاعل النصي	التفاعل النصي
1- بنية نصية	المناص	المناصة
2- بنية نصية	المتناص	التناص
3- بنية نصية	الميتانص	الميتانصية

يرى يقطين أن «المتناص بنية نصية طارئة وهي التي تتداخل معها البنية النصية الأصل»[298]، والواقع أنّه ليس هناك بنية نصية طارئة وأخرى أصل، فكلّ ما في النص أصل، وكل ما في النص يؤدى وظيفة، فالطارئ في عرف بعض النقاد البنيويين يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث ذلك خللا في النص، وفي اعتقادنا أنّه لا يمكن الاستغناء عن أي عنصر مهما كان دوره بسيطاً في النصّ، فكلّ ما في النص من عناصر وبنى يؤدى وظيفة، مهما كانت طبيعة هذه الوظيفة صغيرة أو كبيرة، فكل ما في الخطاب الأدبي فاعل مهما كانت درجة الفاعلية ومستواها.

III - أشكال التفاعل النصي وهي:

1- التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا..

2- التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

3- التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

VI - مستويات التفاعل النصي: «عام وخاص».

1- المستوى العام أو الأفقي تتداخل البنيات أو تتفاعل أفقيا على المستوى الخارجي أي تاريخيا، وعلى مستوى كلي، أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا، ولكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي.

2- المستوى الخاص أو العمودي: يحدث التداخل جزئيا وسوسيولوجيا على مستوى خاص حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى[299].

يقول «يقطين»: «باتخاذنا ظاهرة «التعلق النصي» موضوعا للبحث، نريد تدقيق معاينتنا للقضية المركز من وجهة نقدية نسعى من ورائها إلى التساؤل عن «إنتاجية» الرواية وهي «تتعلق» بالتراث السردي العربي في بعض تفصيلاته، ودلالة هذه الإنتاجية وأبعادها ووظائفها، ومقارنتها بما قدمته لنا نصوص فكرية أو نقدية وهي تتخذ «التراث» موضوعا لسؤالاتها وتأملاتها ومواقفها»[300] من خلال إقامة هذه العلاقة الجدلية بين النص السابق في الموروث السردي والنص اللاحق في الرواية العربية المعاصرة، يرصد الباحث تجليات هذه العلاقة، في رواية «ليالي ألف ليلة» لنجيب محفوظ و «ألف ليلة وليلة» ويحاول الإجابة على سؤالين يؤسس عليهما بحثه وهما: كيف يتفاعل نص «ليالي» محفوظ مع «ألف ليلة وليلة»؟ وما مدى إنتاجية وخصوصية «ليالي ألف ليلة»؟ وتتفرع عن هذين السؤالين أسئلة أخرى يطرحها ضمن التحليل وهي تدور حول علاقة الرواية العربية بالتراث العربي السردي.

يُحدِّدُ الباحث منذ البدء البعد الجوهري للحكي في «ألف ليلة وليلة» انطلاقا من تلخيص عبد الكريم الخطيبي في قول شهريار «أحكي حكاية وإلا قتلتك» وهذا الموقف يشي بأبعاد أبستيمية كشف عنها الخطيبي معطيا لحكي شهرزاد سمات خاصة والذى يقوم على مبدإ استمرار الحكي وما يتضمن من «العجب» الذي يعطي للحكي جاذبية واستمرارا ووفق هذا المبدإ يعاين الباحث تآزر البعدين وترابطهما: الزمن والعجب. وهذان البُعدان يتجسّدان على صعيد مزدوج يتجلى من خلال مادة الحكي وشكل السرد وهو ما تمثله الخطاطة التالية:

الشكل السردي / مادة الحكي	المتفاعل النصي	التفاعل النصي
خارج حكائية	الزمن	
داخل حكائية		العجب

يمثل هذا الشكل مبدأ الحكي في «ألف ليلة وليلة» وفيه يتوازى ما هو خارج حكائي في مادة الحكي من خلال البعد الزمني وما هو داخل حكائي من حكايات شهرزاد التي يقوم على العجب لتأجيل الموت ونلاحظ في الخطاطة تداخل المادة والشكل على صعيد النص الذي يشمل القصة الإطار والقصص المضمَنة، وهي تستغرق زمنا طويلا أنسى الملك خيانة زوجته الأولى وتُنجب شهرزاد ويعفو عنها وتنتهي القصة الإطار[301].

أشار يقطين إلى أشتغال التعلّق النصّي في «ليالي ألف ليلة وليلة» وألمح إلى بناء الرواية التي تنفتح على أربعة مشاهد تأطيرية، وتواليها تباعا، وأظهر كيف تتميز الرواية ببناء تسلسلي تتوافر فيه الأحداث، وتسلسل زمن الحكايات الذى يوحدّ فضاءات عدة في نسق واحد «الصين- الهند-بغداد-مصر...»وأزمنة متعددة «ماضية بعيدة قريبة - مستمرة - متقطعة...» وشخصيات مختلفة باختلاف الثقافات والحضارات كل ذلك نجده في فضاء النص وزمانه وشخصياته. وقد تجلى تعالق النص السابق بالنص اللاحق في كثير من أشكال بناء رواية الليالي لمحفوظ، وأظهر الباحث طرائق اشتغال التعالق النصي في العملين السرديين، واستنتج من خلال المقارنة بينهما ما يلي:

1– اعتماد محفوظ ألف ليلة وليلة كنص سابق وأنتج نصاً جديداً هو «ليالي ألف ليلة»:

أ– وذلك بمشابهة النص في مادة حكيه وبعض مميزاته النوعية وبالأخص بعده العجائبي.

ب – تحويل النص السابق إلى نص جديد مغاير للنص المحوَّل ويبرز هذا في القراءة الإنتاجية التي قام بها الكاتب، وهذا التحويل تجلى في إنتاج «محفوظ» لنص بدت فيه «هيمنة الناظم الخارجي– والتوظيف غير المباشر والهام للخطاب المعروض، واستعمال التلخيص والتكرار والمشابهة.....».

2– إضافة نص إلى الرواية العربية يتفاعل مع الموروث السردي على خصوصيته.

3– هيمن على رواية محفوظ التعلق النصي، دون غيره من أنوع التفاعل النصي، فهو لم يتجاوز تحويل مجرى السرد لأنه حافظ على المبدأ الجوهري للنص السابق.

4– وقع التفاعل النصي على مستوى الإنتاج الدلالي وهذا يلمح إلى الرؤية التي يتضمنها النص اللاحق.

5– إنَ كلّ تقنيات الرواية التي وظفها «محفوظ» في رواياته نجد لها تمثيلا في هذا النص(302).

ويشير «سعيد يقطين» إلى الروائي واسني الأعرج ويرى أنّه من الروائيين الجزائريين القلائل جداً الذين نجحوا في إبداعهم الأدبي وتجاوز حدود الوطن وفرضوا انتاجهم الروائي في مختلف أرجاد الوطن العربي، وهو يعدّه من الروائيين العرب القلائل الذين أسسوا تجربة جديدة ورائدة أمثال هاني الراهب وحيدر حيدر وعبد الرحمن منيف ونبيل سليمان وجمال الغيطاني وسواهم.. ثم عرض الباحث رواية «نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» وهي رواية تحمل تصورا جديدا للكتابة الروائية وطريقة فنية متميزة في اللغة والأسلوب.

استثمر واسيني الأعرج السيرة «تغريبة بني هلال» كنوع سردي له ملامحه الشعبية، وحاول إقامة تفاعل نصي بطريقة خاصة، لاتقف عند حدّ المحاكاة أو

التحويل، لكنه تجاوز ذلك إلى «المعارضة» التي يبرز من خلالها نبرة السخرية اللاذعة، هذا علاوة على المضمون الجديد الذي يسعى إلى التعبير عنه من خلال تعلقه النصي بالسيرة الهلالية وخاصة قسمها المتعلق بالتغريبة، وهذا يتجلى لنا بشكل واضح في العنوان الفرعي الذي يعطيه لروايته حيث يسعى إلى الحديث عن «تغريبة صالح بن عامر الزوفري»، من خلال ربطه هذه التغريبة الجديدة بنظيرتها القديمة «تغريبة بني هلال»[303]. تناول الباحث ظاهرة النص والمناصّ من عنوان الرواية وحدد مفهوم التغريبة والوظائف التي تؤديها وهي: (1) الدعوة إلى قراءة تغريبة بني هلال (2) وتأكيد خيالية الرواية مع عدم نكران ما يتطابق في الرواية مع الواقع (3) الإلحاح على جوع الأمة راجع إلى ظلم الحكام وجبروتهم[304].

يرى الباحث أن تغريبة صالح بن عامر الزوفري امتداد للتغريبة الأم، فهو من سلالة بني هلال وهو ضد استمرار صورة بني هلال كما كانت، غير أن الواقع يجسدّ استمرارية تاريخها ومن خلال ذلك يتمظهر ترابط التاريخي (بني هلال) والواقع (صالح بنُ عامر)والسياسي (وممارسة الجور والظلم).

إن «تغريبة صالح بن عامر الزوفري» متضمنة «لتغريبة بني هلال» ، ويرى يقطين أن قراءة نص «نوار اللوز» هي قراءة لنصين في آن واحد، وإن كانت نوار اللوز نصا جديدا يعارض النص السابق ويتضمنه

ومن خلال هذا يحاول يقطين رصد مختلف أنواع التفاعل النصي الثلاثة وهي التناص والمناصة والميتانصية: فالتناص يهيمن على ما يتصل أسماء الأعلام: (نوار اللوز ص 18 وص40)

وفي المناصة يشير الباحث إلى حضور مقاطع من التغريبة الأولى مقتبسة إلى جانب بنيات نصية في «نوار اللوز ص 94ص 130) ولهذ ا التوظيف أبعاد دلالية أشار إليها «يقطين»، وفي الميتانصية التي هي نقد يوجه إلى البنيات النصية السابقة ويتجلى ذلك في تأكيد صالح بن عامر الزوفري اختلافه عن أبي زيد الهلالي في موقفه من الحسن بن سرحان فهو يعارض الخضوع والإمتثال للنص (نوار اللوز ص 50) ومن خلال هذه المعارضة تبرز انتاجية النص اللاحق. وحدد الباحث أبعاد التفاعل النصي في نوار اللوز وألمح إلى المستوى النص والمستوى الخارج نصي[305].

وما يمكن أن يقال عن جهد الباحث هو أنّه تمكّن من القبض على أدواته الاجرائية في تحديد ظاهرة التفاعل النصي ومن ثم كانت قراءته تتسم بسمة موضوعية.

وقد درس الباحث في الكتاب نفسه رواية «ليون الإفريقي» لأمين معلوف وأشار إلى تعالقها «بوصف إفريقيا» للحسن بن الوزان وملى منوال تحليل النصين السابقين حلل الباحث هذا العمل الروائي فعرض بناء النص وفضاءه وإطاره الخارجي والداخلي

ومناصاته ذات البعد الاجتماعي والمناصات ذات البعد السياسي، والتناص ذو البعد الاقتصادي، وأشار إلى ظاهرة التفاعل الإيجابي مع النص السابق ومع التاريخ والتراث بوجه عام[306] وتحدث الباحث عن تفاعل نص «الزيني بركات» لجمال الغيطاني «وبدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس استند الباحث إلى بعض شهادات الغيطاني في تجربته في الكتابة الروائية ودعم من خلال ذلك ما ذهب اليه من آراء ومناصات أو تعالقات نصية[307] ولم يكتف «يقطين» بتحديد التفاعل النص في هذه الأعمال بل حاول الخوض في موضوع الرواية[308] والتراث ومع ذلك فإنّ دراسات يقطين في التفاعل النصي في المجال النقدي الحديث تأسيسية وهي خطوة رائدة في هذا الميدان النقدي، ويحتاج إلى صبر كبير وقدرة على تتبُّع المقروء السابق ومقارنته باللاحق ورصد أنوع التفاعل النصي بينهما وتحديد أشكالها ووظائفها، والقصد من وراء ذلك هوالخروج عن الأحكام الانطباعية في النقد التي يركن إليها بعض النقاد دون بذل جهد في معرفة مكونات النص المقروء وتحديد خصائصه الجمالية والأسلوبيّة.

مقاربة التناص في النقد العربي القديم.

تفطّن بعض النقاد إلى ظاهرة تداخل النصوص وكيفيات تجلياتها في النقد العربي القديم، فقد أشار صبري حافظ إلى أن التناص من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض الملامح. الهامة في نقدنا القديم[309] وبعض المفاهيم النقديّة القديمة تقارب في دلالتها أنواع التناص وأشكاله فأغلب القدماء يلحون

على «النسج على المنوال»: يقول ابن خلدون إنّ الشاعر الذي قلّ حفظه للأشعار الجيدة لا يكون شاعرا، وإنّما يكون ناظما ساقطا،

واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الإمتلاء من الحفظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على عمل الشعر[310] وربما كان يقال: إنّ من شروط أدوات الشعر نسيان النصوص المحفوظة حتى تمحى رسومها الحرفية الظاهرة، إذ هي صادة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها،كأنّه منوال يأخذ بالنسج عليه من أمثالها». ونلاحظ أن ابن خلدون يصطنع «نسيان المحفوظ» وهو الذي يدعوه «بارت» «Barthes» بـ «تضمينات من غير تنصيص» فنسيان النص يفضي إلى كتابة نص أصيل من جهة ونص جيد إذا كان المحفوظ المنسي جيداً هو أيضاً[311].

يرى الباحث صبري حافظ أنّ معيارية علم البديع قد مكنته من تناول مجموعة كبيرة من المفاهيم التي تثري فهمنا للتناص، وتفتح أمام أي دراسة عربية فيه الباب إلى إضافات واستقصاءات هامه يطرح مجموعة من المصطلحات البديعية التي يمكنها أن تسهم في بلورة بعض ملامح هذه الاضافات[312] وقد أشار الباحث إلى تسعة عشر مصطلحا استقاها من أربعة مصادر نقدية وهي: «الوسيلة للمرصفي، والعمدة لابن رشيق، ونقد النثر لقدامة، وخزانه الأدب لابن حجة، وحاول الباحث ضبط هذه المصطلحات وتحديد دلالاتها.[313] وقد فعل محمد مفتاح الشيء نفسه غير أنّه اقتصر على أربعة مصطلحات[314]، وذكر الباحث سعيد يقطين مصطلحات قديمة تقارب مفهوم التناص ولكنه لم يستثمرها استثماراً فعالا في تحليل الأعمال الروائية التي درس فيها ظاهرة «التعالق النصي» على الرغم من إشارته إلى رغبته في استثمارها في الجانب النظري والتطبيقي من كتابه: «الرواية والتراث السردي»[315].

يرى «يقطين» أن: «الإقتباس والتضمين والاستشهاد» مفاهيم يشتمل عليها التعالق النصي[316] وورد في «المنزع» و«الصناعتين» أن «التضمين» يقصد به «الإيداع»[317] «والعكس» «والاجتذاب» مفهومان يشتمل عليهما التناص[318].

ويحسن بالبحث أن يشير إلى أهم المصطلحات النقديّة العربية القديمة التي قاربت دلالة التناص ومفهومه من قريب أو بعيد، وتحديد دلالتها كما وردت في الدراسات النقديّة والبلاغية القديمة والمعاجم العربية القديمة والحديثة ولقد أحصينا ثمانية وعشرين مصطلحا عربيا قارب مفهوم التناص وأشار إلى أغلبها صبري حافظ وسعيد يقطين ومحمد مفتاح ولكن بصورة مقتضبة وفي أحيان كثيرة كانت ترد دون تحديد دلالتها بصورة جلية وتسعف الباحثون في تمثلها واتخاذها أداة إجرائية لتحليل النصوص، ولعلنا نستدرك بعض ما أغفله الباحثون في هذا المجال، وذلك بتحديد بعض المصطلحات القريبة من مفهوم

التناص، ورغبتنا قوية في أن نستكمل البحث في هذا الميدان لاحقا، ونكتفي هنا بإيراد بعض المصطلحات النقديّة التي يمكن استثمارها في تحليل النصوص الأدبيّة.

أهم هذه المصطلحات هي:

1– **المعارضة**: في الكلام المقابلة بين الكلامين المتساويين في اللفظ، وأصله من عارضت السلعة بالسلعة في القيمة والمبايعة، وإنّما تستعمل المعارضة في التقية وفي مخاطبة من خيف شره. فيرضى بظاهر القول ويتخلص في معناه من الكذب الصراح[319]. والمعارضة تدل على المحاكاة والمحاذاة في السير، وإلى جانب هذا فهي محاكاة أيّ صنع وأي فعل، وهذا المعنى «الماصدقي» هو الذي سوغ اطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة[320] ويقال: «عارض الكتاب بالكتاب: قابله به «وعارض فلاناً: باراه وأتى بمثل ما أتى به» ويقال: «عارضه في الشعر»[321]، يقصدون باراه فيه، وذلك لإظهار جوانب النقص فيه، وتجاوزه بنظم شعري يرقى عنه لفظًا ومعنى، والمعارضات في الشعر العربي كثيرة.

2- المناقضة: لغة واصطلاحاً تعني أحياناً المخالفة، ونقص الشيء نقضاً: أفسده بعد إحكامه، يقال نقض البناء: هدَمه، وفي التنزيل: «ولا تنقضوا الأيمانَ بعْدَ توكيدها». «وناقض في قوله مُناقضة ونقاضاً: تكلم بما يخالف معناه، وناقض غيره: خالفه وعارضه، وناقض الشاعرُ الشاعرَ: قال أحدهما قصيدة فنقضها صاحبَه عليه راداً على ما فيها معارضاً له، كنقائض جرير والفرزدق[322] والمناقضة يمكن عدها مبحثا من مباحث التناص، لأنّ فيها يتجلى بناء نص لاحق على نَصٍ سابق أو نصوص سابقة، وهو مصطلح أستعمله النقاد العرب بهذا المفهوم نفسه.

3- التضمين: وهو استعارة الشاعر الأنصاف والأبيات من شعر غيره، وإدخاله إياه في أثناه أبيات قصيدته وهو ما يسمى التضمين، وهذا أحسن، و،يأتي التضمين لأغراض منها دلالة الشاعر على أنّه يعارض قصده المضمن... ومنها الإنتقاد على صاحب المضمن بأنه وضع الكلام في غير موضعه، ومنها في المضمَن، ومنها نقله إلى غير معناه[323].

وهو يقول الشاعر:

إذَا دلّهُ عزمٌ علَى الحزمِ لَمْ يقُلْ   غداً عدُها إنْ لَمْ تعقْهَا العوائقُ
ولكنّه مَاضٍ على عزمِ يومِهِ   فيفعَلُ مَا يرضَاهُ خَلَقٌ وخالقُ

فقوله: «غداً غدُها إن لم تعقها العوائق» من شعر غيره وهو هاهنا مضمّن (234) والتضمين في البديع: أنْ يأخذَ الشاعرُ أو الناثرُ آية أو حديثاً أو حكمة أو مثلا، أو شطراً أو بيتا من شعر غيره بلفظه ومعناه (325) ومثل قول الشاعر:

عـودَ لَمَّا بتُ ضيفًا لـهُ   أقـرضَـهُ بُخْـلاً بيـاسين
فبتُ والأرضُ فراشي وقدْ   غنت «قفَا نبْكِ» مصَارِيني

«قفَا نبْكِ» من كلام امريء القيس ضمنه الشاعر بيته وقد أدي وظيفه إبلاغية ووظيفة جمالية وشعرية في هذا السياق، وهي في هذا المجال شكل من أشكال التناص، وفى الشعر العربي كثير من هذا الاستعمال التضميني، ومنه تضمين قول عنترة في شعر أحد الشعراء:

ولقد بخرني ولم يقل   بعدَ الوَغا «لكن تضيق مقدمي»[326]

«لكن تضايق مقدمي» من كلام عنترة .

4- الاقتباس : ولاقتباس المعاني واستثارتها طريقان : أحدهما تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر، والثاني تقتبس منه بسبب زائد على الخيال والفكر فالأول يكون بالقوّة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعاني وملاحظة الوجوه التي منها تلتئم ويحصل لها ذلك بقوة الخيال والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ولما يمتاز به بعضها من بعض، ويشارك به بعضها بعضاً... واقتباس المعنى أن تعتمده وتنشئ على ذلك صوراً شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض. والطريق الثاني: الذي اقتباس المعاني منه بسبب زائد على الخيال وهو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمنّه أو يدمج الاشارة إليه، أو يررد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب، أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه. أو ليزيد فيه فائدة فيتمّمه أو يتمّم أو يحسّن العبارة خاصّة أو يُصيِّر المنثور منظوما أو المنظوم منثورا خاصة فأما من لا يقصد في ذلك إلاّ الارتفاق بالمعنى خاصة من غير تأثير هذه التأثيرات، فإنه البكيّ الطبع في هذه الصناعة الحقيق بالإقلاع عنها، وإراحة خاطره ممّا لا يجدي عليه غير المذَمّة والتعب[327]. والاقتباس هو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن يظهر أنها منه وإنّما يحسن ويكون مقبولا إذا وطن لها في الكلام بحيث تكون مندرجة فيه داخلة في سياقه دخولا تاما ويكون الاقتباس إذا لم يكن إيراد ما يورد على سبيل الحكاية، وإلاّ كان استدلالاً واستشهادا[328]، ومن خلال هذا يتضح أنّ الإقتباس شكل من أشكال التناص ويمكن اعتماده في تحليل الخطاب الأدبي كمفهوم إجرائي يتم من خلاله رصد ظاهرة الإقتباس بأنماطه وتحديد ماهيته ووظيفته أو وظائفه في الخطاب اللاحق، مع الأخذ في الاعتبار أن التوظيف اللاحق للمنجز السابق ووضعه في سياق جديد يأخذ بعداً دلاليا جديداً، وذلك بحكم تواجده في بنية نصية جديدة.

5– تداول المعاني : «ليس لأحد من أصناف القائلين غنًى عن تناول المعاني ممَّن تقدمهم والصب على قوالب مَنْ سبَقَهُمْ ، ولكن عليهم – إذا أخذوها – أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزُوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حُسنِ تأليفها وجَوْدَةْ تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقُّ بها ممن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدّي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنَّما يَنْطِقُ الطِّفْلُ بعد استماعه من البالغين»[329]. وقال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب رضيَ اللّه عنه :

«لولا أن الكلام يعادُ لنفذ»[330].

إن المتأمل في هذا الكلام يكاد يجزم أنّ النقاد العرب القدماء تناولوا كثيراً من المفاهيم النقديّة الهامة التي يتداولها النقد الغربي المعاصر ومنها ظاهرة التناص هذه، فهذا العسكري يعيد قول الجاحظ: «المعاني مشتركة بين العقلاء، فربمّا وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزّنجي، وإنّما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها، وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدمَ من غير أن يلمّ به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر» «وهذا أمر عرفته من نفسي، فلست أمتري فيه، وذلك أنّي عملت. شيئا في صفة النساء :

سَفَرْنَ بُدُوراً وانْتَقَبْنَ أهِلَّةً

وظننتُ أني سبَقْتُ إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت،إلى أن وجدته بِعَيْنِه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، وعزمت على ألا أحكم على المتأخِّر بالسَّرق من المتقدم حكما حتما[331]. «وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم؛ فليس على أحد فيه عيبٌ. إلا اذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده، وقصّر فيه عمّن تقدمه، وربّما أخذ الشاعر القول المشهور ولم يبُال؛ كما فعل النابغة فكأنّه أخذ قول وهب بن الحارث ابن زهرة:

تَبْدُو كَوَاكِبُهُ والشمسُ طَالِعَةٌ تجري على الكاسِ منه الصّابُ والمَقْرُ

وقال النابغة :

تبدو كواكبه والشمس طالعةً لا النُور نُورٌ ولا الإظلام إظلام

وأخذ قول رجل من كندة في عمرو بن هند :

هو الشمسُ وافتْ يومَ دجنٍ فأفضلتْ   على كلِّ ضوءٍ والملوك كواكب

فقال:

بأنك شمس والملوك كواكب   إذا طلعت لَمْ يبْدُ منهُنَّ كوكَبُ [332]

ولهم في تتبع ظاهرة تداخل النصوص باع طويل، فأغلب كتب النقد والبلاغة العربية تتناول هذه الظاهرة بتحليل رصين يدلّ على عمق الثقافة وسعة الإطلاع كما يدلّ على حضور النص السابق حضوراً مستمراً في أذهانهم ومن ثم تسهل عليهم الإشارة إلى ما في النص اللاحق من تجليات للنص السابق إن على مستوى الألفاظ أو التراكيب أو المعاني ومن هنا يمكن القول إن البحث في ظاهرة «تداخل النصوص» أو «التناص» أو «التفاعل النصي» يحتاج إلى مقروئية واسعة، وقوة ملاحظة فائقة للتمكن من رصد السابق في اللاحق. وتحديد وظيفته في سياقه الجديد .

6– السرقة: وقد أفاض النقاد العرب فيها فذكروا كثيرا من أجناسها وأنواعها ولا يمكن أن يدّعي شاعر السلامة منها، وفيها أشياء غامضة إلاّ عن البصير الحاذق بصناعة الشعر، وأخرى فاضحة لا تخفى على أحد[333].

وإلى جانب المصطلحات السابقة هناك مصطلحات أخرى هي أشكال من التفاعل النصي أو تداخل النصوص وقد جاءت في كتب النقاد والبلاغيين ويمكن الإفادة منها في تحليل النصوص الأدبيّة وتحديد مستويات التفاعل النصي فيها، على أن تضبط مفاهيم هذه المصطلحات ضبطا علميا لتكون أدوات إجرائية فاعلة في حقل الدراسات النقديّة ومن هذه المصطلحات ما يلي : «الاستشهاد–العكس–الاجتذاب–المخترع –الإغارة–المسخ–النقل إلى العكس–الاكتفاء الإحتباك–التمثيل–ائتلاف المعنى مع المعنى–التلميح–العنوان–التوليد–النوادر–الحذف–الاستخدام–الموازبة–التورية–الإشارة–الاستتباع–الادماج–التتبع–وسوى ذلك. ..».

6- تحليل الخطاب الشعري.

شهدت الحركة النقديّة الحديثة في الوطن العربي نشاطا فاعلا في مجال التنظير للشعر وتحليله، ويعدُّ كتاب طه حسين «الشعر الجاهلي» 1926 البداية الأولى للإنتاج التطبيقي في ميدان الدراسات الشعرية العربية الحديثة، وقد أثار كثيرا من الجدل في حينه، وما أثار هذا الجدل هو الشك في نسبة الشعر الجاهلي والقول بالإنتحال، وذهاب طه حسين إلى القول بأن : القرآن الكريم في جانب منه مرآة للحياة الجاهلية، بل أصدق مرآة للحياة الجاهلية، فهو أصدق تمثيلا للحياة الدينية عند العرب من هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي(334). والواقع أن طه حسين قام بعملية موازنة غير منطقية بين ظاهرتين مختلفتين هما الخطاب الديني والخطاب الشعري، وقد أوصلته فرضياته إلى نتائج غير منطقية، وإن كان ينطلق في بعض تحليله من بعض الوقائع اللسانية والأسلوبيّة.

وقد تلت كتابه هذا دراسات للناقد نفسه، ودراسات نقدية من نقاد في جيله، ومن الأجيال التي جاءت بعده. وإن الكثير من هذه الدراسات التي اعتمدت الخطاب الشعري موضوعا لتنظيرها وتطبيقها كانت تستمد مرجعيتها المعرفية في تحليل الشعر من التراث-النقدي والبلاغي واللغوي والعروضي- العربي، مع الإستفادة أحيانا من بعض المقولات أو المناهج النقديّة الغربية، وتطويع هذه المناهج لما يخدم رؤاهم النقديّة، ومن ذلك أستفادة النقد العربي الحديث من الدراسات الأسلوبيّة والشعرية في تحليل الخطاب الشعري، ورصيد النقد الشعري في العربية كبير، ولعل ذلك يعود إلى عراقة هذا الجنس الأدبي في الثقافة العربية، وإلى ما شهده من تراكم نقدي تناول جميع مكوناته البنيوية والوظيفية على مرّ العصور.

اهتم محمد مندور بنقد الشعر وتحليله مثلما اهتم بتحليل الأجناس الأدبيّة الأخرى، وكان يرى أن الشعر يقوم على عنصرين هامين هما : التجربة الانسانية والصياغة الفنية، فيتناول بذلك الشكل والمضمون. وهو يلخص رأيه في الشعر فيما يلي : «وأنا لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحي والعبقرية، وأنا أعرف التثقيف وإبداع الصناعة، ونقد ما يكتب، والجهد، وطول المران»[335].

والشعر: «طبع ودوافع وإرادة وجهد وصنعة»[336]. وأقام تحليله للخطاب الشعري على ثلاث مستويات:

1– المستوى الصوتي. 2– المستوى التركيبي. 3– المستوى الدلالي. ومن خلال هذه المستويات درس بنية الموسيقى الشعرية[337]. وأشار إلى خروج بعض شعراء المهجر وبعض شعر المتنبي وسواهم على مقاييس التركيب النحوي للجملة العربية، وهو ما دعاه مندور بـ «كسر السياق «Repture de syntaxe» وهو الخروج على النسق العادي للغة، وهذا هو مجال البحث الأسلوبي، كما تناول الباحث قضية الخلاف في المستوى الدلالي، لأن المجاز يثري الدلالة ويعدد الايحاء، وقد حلل مندور مجموعة من القصائد في كتابه «في الميزان الجديد»[338] واستعان في تحليله ببعض معطيات علم اللسان الذي كان يشكل جزءا من اهتمامه المعرفي[339]، ويظهر ذلك أيضا من خلال حديثه عن الأسلوب.

الأسلوبيّة في أساسها علم وصفي، يقوم بتفسير سمة الأدبيّة التي تشد نسيج النص الأدبي وهذا يعني أنها ليست علما معياريا كعلم البلاغة، الذي ينزع إلى تقرير الوقائع اللغوية في الخطاب الأدبي لأنه يستند إلى منظومة تصنيفية وفق مقاييس جاهزة، ومن هذه الملاحظة جاء تدارك بعض الهنات في البحث البلاغي، وانبرى أحمد الشايب إلى تقديم منهج جديد لعلم البلاغة وهو منهج أَجْمَلَهُ في كتابه «الأسلوب»، يقوم هذا المنهج على ملاحظة أنّ «الدراسة النظرية للبلاغة العربية انتهت عند المتقدمين إلى علوم المعاني، والبيان، والبديع، يدرسون في الأول الجملة منفصلة أو متصلة، ويدرسون في الأخيرين الصورة بسيطة أو مركبة من تشبيه ومجاز وكناية، وحسن تعليل، مع توابع أخرى في علم البديع، وهذه، الدراسات على خطرها لا تستوعب أصول البلاغة كما يجب أن تكون، لتساير الأدب الانشائي في أساليبه وفنونه»[340]. وأحمد الشايب يشير من خلال هذا إلى قصور علم البلاغة عن متابعة جميع مكوّنات الخطاب الأدبي وتحليلها تحليلا شموليا، وهو يقول بوُجُوبِ وضع علم البلاغة وضعاً جديداً يُلائم ما انتهت إليه الحركة الأدبيّة في ناحيتيها : العلمية والإنشائية[341]. ومن هذا المنطلق قسّم كتابه: «الأسلوب» إلى خمسة أبواب اشتمل الباب الأول على خمسة فصول وهو عبارة عن مقدمات تناول فيها الموضوعات الآتيّة : البلاغة بين العلوم الأدبيّة، التعريف بالبلاغة، علوم

البلاغة، البلاغة بين العلم والفن، موضوع علم البلاغة، وأشار من خلال ذلك جميعه إلى حاجة العربية إلى علم بلاغي جديد[342] أما الباب الثاني : وهو التعريف بالأسلوب، واشتمل على ثلاثة فصول تناول فيها : حد الأسلوب، تكوين الأسلوب، عناصر الأسلوب[343].

وحوى الباب الثالث : الأسلوب والموضوع؛ أربعة فصول تضمنت ما يلي : الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، وأسلوب الشعر، واختلاف أساليب الشعر، واختلاف أساليب النثر [344].

أما الباب الرابع : الأسلوب والأديب؛ فقد اشتمل على أربعة فصول، تناول الفصل الأول : تمهيدا عرض فيه بعض الإشكاليات وأقرّ من خلاله فرضيات، وتناول الفصل الثاني : الأسلوب والشخصية، وعرف الفصل الثالث : بـ : دلالة الأسلوب على الشخصية، وضمّنه شواهد تحليلية للقدامى والمعاصرين، وانتهى الفصل الرابع إلى أثر الشخصية في اختلاف الأساليب[345] وهذا الباب استفاد فيه الباحث من منجزات علم النفس، وهو أقرب إلى منهج «ليوسبيترز» في تناول الظاهرة الأسلوبيّة. أما الباب الخامس : «صفات الأسلوب»؛ فقسّمه إلى أربعة فصول : وضوح الأسلوب، قوة الأسلوب، جمال الأسلوب، وتداخل الصفات وتعادلها[346].

إنّ ما يميّز كتاب «الأسلوب» لأحمد الشايب هر ريادته في الدعوة إلى تجديد منهج البحث الأسلوبي انطلاقا من المقاييس العلمية البلاغية، ومحاولة تجاوزها، إلى جانب اقتراحه جملة من المقاييس النقديّة لتحليل الظاهرة الأدبيّة وقد حددها في أربعة عناصر هي : العاطفة، الفكرة، الخيال، الأسلوب(347) وهي جملة من المقاييس النقديّة التي انتشرت في النقد العربي وهيمنت عليه مدة طويلة، بل مازالت إلى يومنا هذا مقاييس يعتمدها بعض النقاد والباحثين على الرغم من تطور مناهج النقد الأدبي، وعلى الرغم من توافر البدائل العلمية والأدوات الموضوعية لتحليل الخطابات الأدبيّة .

يعرف أحد الشايب الاسلوب بأنه: «طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه، هذا تعريف الأسلوب الأدبي بمعناه

العام»[348] وهو تعريف شامل لمقولات القدماء من البلاغيين والنقاد العرب والمحدثين من الباحثين الأسلوبين الغربيين الذين يرون بأنّ الأسلوب اختيار وتركيب ويتضمن وظيفة التأثير، ولا يكتفي أحمد الشايب بهذا التعريف بل صاغ عدة تعريفات للأسلوب، وإن كانت متقاربة فهي تتضمن بعض الإضافات التي تعمق فهم الدارس لظاهرة الأسلوب، ومن هذه التعريفات قوله: «إن الأسلوب هو طريقة التفكير والتصوير والتعبير»[349]. ويشرح هذا التعريف بقوله: «إن هذا التعريف.. يتناول عناصر الأسلوب كلها ويقوم على أساس الصلة بينها، وإن كان العنصر اللفظي مظهر الفكر والصورة، لأنّه الجانب الحسي لهما، زيادة عماً يتوافر له من جمال خاص، وهو أيضا يتضمّن المراد من الأسلوب في سائر الفنون، فهو تفكير وتصوير وتعبير»[350]. وحين يُفرق الشايب بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي يعتمد رأي «جينغ» في كتابه «المبادئ الفعالة في البلاغة» حيث يتبيّن أن الأسلوب العلمي خال من العاطفة والإنفعال، لأنّه لغة العقل، وغرضه أداء الحقائق قصد التعليم وإنارة العقول، ولذلك فإنّ العبارة فيه محدّدة دقيقة، بينما الأسلوب الأدبي يشتمل على العاطفة، وغايته إثارة الانفعال في عرض حقائق جميلة، ولذلك تكون عباراته مجنحة مؤثرة وصفات الأسلوب عند الشايب هي ثلاث: 1– الوضوح. 2– القوة. 3– الجمال وهي صفات قريبة مما ذهب إليه أرسطو حيث يتسم الأسلوب عنده،ب: 1– الوضوح. 2– الصحة. 3– الدقة[351]، وقد حاول أحمد حسن الزيّات تحديد صفات الأسلوب فصنفها إلى ثلاثة عناصر هي :

1– الأصالة. 2– الايجاز. 3– الموسيقية[352] والأسلوب عنده طريقة خاصة للأديب في اختيار الألفاظ، وتركيب الكلام، وهذه الخاصية تختلف من أديب إلى آخر.

يقول أحمد الشايب: «قد يكون الأسلوب الأدبي شعراً؛ فتبدو فيه مظاهر لفظية تلائم طبيعة هذا الفن الشعري، وإن لم تكن في أصلها خاصة به، بل يشاركه النثر الأدبي فيها إلى حد ما، وبيان ذلك بالايجاز؛ أن النثر الأدبي يمتاز من النثر العلمي بدخول العاطفة (الإنفعال) في تكوينه، فكان لذلك آثاره الأسلوبيّة... فإذا تجاوزناه إلى الشعر رأينا أن الشعركذلك يعبّر عن العاطفة والفكرة ويتخذ الخيال المصور، والعبارة الموسيقية، وسيلة إلى هذه الغاية

البيانية، وهذا طبيعي إذا كان الفنّان – ينتج الشعر والنثر الأدبي – أدبا يصور العقل والشعور كما سبق بيانه، فليس هناك إذاً تضاد مطلق بين الشعر والنثر، وإنّما تقوم الصلة بينهما على اتحاد موضوعي واختلاف شكلي»[353].

وقد ألمح أحمد الشايب إلى جميع العناصر المكونة للخطاب الشعري اعتماداً على آراء القدماء فيها، حتى أنّا وجدناه يتبنى قواعد عمود الشعر وما يتفرع عليها من خصائص أسلوبية، وذكر الوزن والقافية والتصريع والزحافات والعلل ومقاييس الجودة في النظم وحسن التأليف وقضية اللفظ والمعنى وسوى ذلك[354]، واذا كان القدماء يرون أن :

«أهون عيوب الشعر الزحاف». وهو أن تنقص الجزء عن سائر الأجزاء، فمنه ما نقصانه أخفى، ومنه ما هو أشنع، وهو جائز في العروض... وكان الخليل بن أحمد يستحسنه في الشعر إذا قل منه البيت والبيتان، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمج»[355] فإنّ الدرس الأسلوبي الحديث يصف الظواهر الطارئة على الخطاب الشعري ويحاول أن يعطيها تفسيرا علميا مقنعا ولا يأخذ بقواعد القدماء من العروضيين أو البلاغيين أو اللغويين ويطبقها كما هي على الخطاب، وفي هذا المجال يأتي كتاب «الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية»[356]. ليحدّ من وهم التقعيد المسبق للظاهرة الأدبيّة القائمة في أصل تكوينها على التجريب والخرق لكلّ مألوف متواتر. «فالضرورة» الشعرية من حيث هي مظهر من مظاهر الخروج على الاستعمال العادي للغة، ليست إلاّ تعبيرا عن الارادة الشعرية الخلاقة، وهي التي تشكل خصائص الأسلوب من حيث كونه إنزياحا.

«الأسلوبيّة هي حقل الاستثمار الذي يتناول فيه النص الأدبي في ضوء ما تقرره اللسانيات من كشوف حول بنية الجهاز اللغوي عامة»[357]، إنّ المقاربات النقديّة التي تدّعي الأسلوبيّة سندا في التحليل، دون اعتماد تقنياتها الإجرائية إنّما هي مقاربات لا تنتسب إلى الأسلوبيّة إلاّ من حيث اسمها، وبخاصة إذا كانت لا ترتكز على أرضية لسانية، ذلك أنّ غاية التحليل الأسلوبي ليست في تحديد الخصائص اللغوية، وإثبات مميزاتها الأسلوبيّة، وإنّما الغاية هي تحليل الكيفية التركيبية للنص الأدبي وتشخيص مكوناته الأسلوبيّة، وتعليل مقومات أدبيته. لأن هاجس الأسلوبي ليس اكتشاف نمط اللغة التي وردت في النص

الأدبي وإنّما هاجسه هو اكتشاف نمط الإبداع الفني، كما تحقّق بوساطة أدوات لغوية مخصوصة، إنّ هاجس الأسلوبي هو استيحاء شعرية النص ثم تعليل وجودها عبر قرائن النسيج اللغوي[358] ولقد التبس على بعض النقاد في الوطن العربي البحث في الاسلوبية من وجهة نظر بلاغية، وظهرت عدة مقاربات نقدية تعلن عن نفسها بأنها تحليلات أسلوبية بالمعنى الذي يتعارف عليه المختصون حديثا ثمّ تتوسل العملية التطبيقية بالمنظومة المرجعية التي يقدمها علم البلاغة ومن هذه المقاربات النقديّة ما قام به «فتح الله أحمد سليمان»[359] و«محمد عبد المطلب»[360] و«أحمد درويش»[361] وهؤلاء النقاد يستثمرون الأدوات الاجرائية البلاغية كما هي في الموروث البلاغي العربي لتحليل الظاهرة الأدبيّة وهم يرون أن البلاغة العربية تشتمل على إمكانات علمية كفيلة بتحليل الطاقات التشكيلية المتنوعة للنص الأدبي، وهم يرون أنّ الولوج إلى الخطاب الأدبي يقتضي الإلمام بمداخل طرقه الأساسية وهي البحث البلاغي في جملته فهو الكفيل بالكشف عن حركة الخطاب الداخلية، وإدراك العلاقات المختلفة بين عناصر التركيب وأشكال التعبير.

يرى فتح الله أحمد سليمان أنّ: «الأسلوبيّة هي أحد مجالات نقد الأدب اعتماداً على بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك.. أي أنّ الأسلوبيّة تعني دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير»[362] فيه.

ولا يرى فرقا في استعمال المصطلحين، الأسلوبيّة وعلم الأسلوب لأنّهما مترادفان، غير أنّه يؤثر في بحثه استخدام الأسلوبيّة، لأنّ هناك من يزعم أن الأسلوبيّة ليست علما[363].

وهو يجنح إلى هذا الرأي، ناسيا أو متناسيا أنّه يعطي انطباعا عن عدم علمية بحثه الذي يتخذ له الأسلوبيّة منهجا للدراسة النظرية والتطبيقية. ونؤكد في هذا السياق أن الأسلوبيّة علم يدرس الأساليب في الخطابات الأدبيّة.

يحدّد الباحث موضوع التحليل الأسلوبي وهو الاستخدام الأدبي للغة، وهذا الاستخدام يكمن في انحراف اللغة عن الاستعمال العادي، يقصد بالإنحراف الانزياح، هو الخروج عن المألوف في الاستعمال اللغوي، ممّا يشكّل ما يسمى بالخاصية الأسلوبيّة[364].

إن هدف كلّ خطاب عادي هو إيصال المعاني، ونقل الأفكار النفعية بين الناس، أما الخطاب الأدبي فيتجاوز تلك الدائرة الإيصالية بهدف إقناع المتلقي وإمتاعه [365].

و«الأسلوبيّة – بهذا – علم وصفي يُعنى ببحث الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبيّة، ومن هذه النقطة تتحدّد علاقة الأسلوبيّة والنقد الأدبي بزوايا التقارب والتباعد ونقاط الاتفاق والاختلاف. .. والأسلوبيّة والنقد يلتقيان من حيث إنّ مجال دراستهما هو الأدب وبتحديد أدق النص الأدبي لكنّ الأسلوبيّة تدرس الأثر الأدبي بمعزل عمّا يحيط به من ظروف...أما النقد فلا يغفل تلك الأوضاع المحيطة به»[366] والأسلوبيّة تُعنى بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النصّ وينتهي إليها، والناقد يرى النص وحدة متكاملة فيدرس جميع مكوناته الفنية[367].

إنّ ما تتسم به الأسلوبيّة من موضوعية في البحث وعقلانية في المنهج تجنيان الناقد الأسلوبي مزالق كثيرة قد لا يستطيع أصحاب المذاهب النقديّة المختلفة الانفلات منها، ولذلك استحال النقد إلى نقد للأسلوب وصار فرعا من فروع علم الأسلوب ومهمته أن يمدّ هذاا العلم بتعريفات جديدة ومعايير جديدة (368)، لقد انتهت أغلب الدراسات التي تناولت الأسلوبيّة إلى اقرار حقيقة واحدة؛ وهي أنّ الأسلوبيّة هي جماع بين علم اللغة والنقد، فهي تسعى إلى توظيف منجزات البحث اللساني بالاعتماد على أدواته الإجرائية ومفاهيمه في دراسة الظواهر اللغوية- في تحليل الخطابات الأدبيّة على مختلف أنواعها، وهذا ما نلاحظه على أغلب الدراسات التي تناولت النصوص الأدبيّة بالتحليل، وقد وصلت أغلب هذه الدراسات النقديّة إلى إقرار حقائق موضوعية، وقد اعتمد فتح اللّه أحمد سليمان بعض الإجراءات اللغوية لتحليل شعر البارودي وهي: التناوب، الاعتراض، التقديم والتأخير، الإلتفات[369]. غير أنّ هذه الاجراءات وإن كانت هامة في التحليل الأسلوبي فهي لا تحدّد الوقائع الأسلوبيّة التي بها يُحقق الخطاب أدبيته. تناول عبد اللّه محمد الغذامي في كتابه «تشريح النص» مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، وكان رائد

هذه الدراسة هو الخوض في تحليل النصوص من تحديد دلالات البنى اللغوية المكونة لها ومن ثم تحديد أبعادها الوظائفية في السياقات التي وردت فيها مع الإشارة إلى الرؤى المركزية التي يتمحور حولها النص، وأول هذه النصوص المدروسة هو نص «إرادة الحياة» للشاعر أبي القاسم الشابي، ومع إلحاح الكاتب على أنها قراءة سيميولوجية إلاّ أننا نرى فيها ملمحاً كبير من ملامح التحليل الأسلوبي للنص الأدبي، لأن الكاتب ركزّ على السمات الأسلوبيّة المهيمنة في النص، كما اهتم بالسياقات اللغوية وحاو ل تحديد تشكيلاتها وما تتضمّنه من وظائف جمالية، فهو يقول: «إن اللغة نظام إشاري «سيميولوجي». والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنّها دال يثير في الذهن مدلولا هو صورة ذهنية لموجود عيني، وهذا الحدث هو الدلالة، ومن المهم أن نقرر طبيعة الكلمة كإشارة، فالكلمة بهذا المفهوم ليست اسما لشيء تنص عليه، وإنّما هي «صورة صوتية، وتصور ذهني: دال ومدلول» وكل كلمة تُنطق تحمل هذين القطبين معها: قطب الصوت، وقطب الدلالة. ويختلف تركيز المتكلم على هذين القطبين حسب غرضه من المقولة»[370] ومن الواضح أنّ تحديد الكاتب لمفهوم اللغة في الخطاب الأدبي بخاصة والخطاب بصورة عامة لا يختلف عن تحديد هذا المفهوم عند اللسانيين والأسلوبيين والسيميائيين الغربيين، وقد أسهم وضوح المفاهيم النظرية في علمية ما ذهب إليه الكاتب – واقترابه من تحليل النصوص تحليلا فيه كثير من الموضوعية والبعد عن الاحكام الإنطباعية.

إنّ التحليل الذي وصل إليه الباحث يهدف إلى تحرير النص من قيوده المفروضة عليه، مثلما حرر الشاعر الكلمات من قيودها، وتحريرها يكون على مستوى السياق، فهي بدخولها سياقات مجازية تفقد صلتها بمرجعيتها، وتكتسب قدرتها على التجدد والإنتاج، وتفقد التصورات الذهنية الثابتة لها، فتصبح عائمة في الذهن تولد عند المتلقي معاني جديدة، تحدث بها أثرا جماليا، وقد اتسمت قصيدة الشابي بهذه السمة فهي تعتمد في إيقاعها الشعري على معادلة(الحركة/السكون) لتحدث سياقاً فنيا منطلقاً نحو اللانهاية، فالصراع في القصيدة لا يتمخض عن انتصار وانهزام، وإنّما هو صراع دائم الحركة والتوثب، فهو استمرار مطلق ولذلك انتهت القصيدة حسيا بمثل ما ابتدت به

(371) وقد درس الباحث جوانب من القصيدة منها الأفعال المضارعة وأفعال الأمر والأفعال الماضية وحدّد الإشارات التي تتضمنها في سياق النص، كما أشار إلى نظام التوازن الوارد في النص والقائم على أسس تركيبية هي: المعادلة الشرطية والعلاقة التضامنية، وحلّل طبيعة البنية الموسيقية للنص من خلال دراسة الوزن والقافية والتكرار والإفراد والجمع في بعض الكلمات مع تحديد أبعادها الدلالية، وأتى إلى نهاية التحليل، بأحكام خلص إليها؛ وهي الأثر الجمالي الذي تتركه القصيدة في المتلقي.

وفي الفصل الثاني المعنون بـ«في الخطاب الشعري الجديد، مقاربة تشريحية» نجد الباحث يقدّم لهذا المبحث بما يراه مناسبا لتلقيه، فهو يقول: «تعودنا–نظريا –على تقسيم حالات تلقي النص إلى حالتين هما حالة الإقناع، وحالة الانفعال، ولكن يبدو –اليوم– وكأنّنا في مواجهة مع معادلات نصوصية مختلفة تستلزم منّا إعادة تصنيف حالات التلقي لدينا، وهي حالات أراها قد أصبحت ثلاثا :

–الأولى: أزلية تقليدية وهي حالة (الإقناع) ذي التوصيل العقلي وكينونة النص فيها منطقية.

–أما الثانية: فهي أزلية وتقليدية وهي حالة (الإنفعال) التي تعتمد على التعبير الوجداني المرتكز على الحس المباشر الذي ينشأ عنه انفعال تلقائي، ويرتكز النص –هنا– على كينونته النحوية الإنشائية، أي على صناعة اللغة فيه.

أما الثالثة: وهي حالة الإنفعال العقلي، إنها حالة انفعال، وهذا يضمن للنص وجوده الجمالي...»[372] إن هذه الإمكانية الإبداعية الجديدة تفرض نوعا من التلقي الجديد وهو ما يطمح إليه الغذائي في تحليله للنصوص الشعرية، فهو يؤسس لمفهوم التلقي الجديد الذي يراه يقوم على «الإنفعال العقلي» ويستند إلى القارىء كمنتج للنص وصانع لدلالاته، ويرى الباحث أن وجود الجملة الشعرية في النص الجديد يعتمد على علاقات استثنائية غير اصطلاحية، وهذا انتهاك شاعري للإصطلاح[373] ثم يشرع الباحث في تحليل النص الشعري السعودي المعاصر من خلال بعض نماذجه محاولا تحديد المستويات

الإخبارية والبلاغية عبر الأساليب الموظفة في الخطاب الشعري السعودي المعاصر، ويخلص الغذامي إلى الحديث عن خصوصية الشاعر أي الخصوصية الأسلوبيّة التي تميز طبيعة الخطاب الشعري عند كلّ شاعر من الشعراء الخمسة الذين تناول نصوصهم بالدراسة،

فهو يرى أن شفرة أو «أسلوب» عبد اللّه الصيخان[374] شفرة شعرية تميزه من سواه، ويختص بها، كإعتماده على تداخل الإيقاع، وتوظيف المصطلح الشعبي، وتوظيف الحكاية، وتخييل الحدث الشعري، و«لمحمد الثبيتي»[375] معادلته الشعرية بين التراثي، والتخييل اللغوي، والاستبدال الدلالي في علاقات عناصر اللغة، ولـ «محمد الحربي»[376] ميزته في إيقاعه الغنائي المعتمد على سيولة اللغة، وانسيابها في توظيف الإيقاع المتعدد المستويات، وفي انفتاح الخاتمة. كما أن «لغَيْدَاء المنْفَى»[377]. أو «غجرية الريف» عفويتها الإنشائية في التداخل العضوي بين المبدع والنص كإنبثاق تلقائي فطري السمات. أما «خديجة العمري»[378]. فلها عمق الإنتقاء للإشارة اللغوية الدالة في توظيف أسلوبي محكم التركيب. وهذه الخصوصيات الأسلوبيّة تمثل شفرات متنوعة تسهم في بناء القصيدة الجديدة، وتؤسس دلالات الخطاب العام بتفاعل بعضها مع بعض أخذا وعطاء، والواضح أنّ التجربة الشعرية العربية المعاصرة، تتجاوز التلقائية وتدخل التفكير وإعمال الذهن في التركيب اللغوي الجديد، فالتركيب عنصر أساسي في كيان النص، وإلى جانب التركيب يشير الغذامي إلى التدفق العفوي للإبداع وهو الرأي الذي يذهب إليه تـ.س. إليوت فالشعر عنده مزيج بين الوعي واللاوعي ولذلك يستدعي الخطاب الشعري قارئا مدركا لهذا الوعي الجديد حق الإدراك. وينهي الغذامي مبحثه هذا بصورة لخطاطة يشير فيها إلى طبيعة الخطاب الشعري العام والمكونات الأسلوبيّة لبنيته اللغوية [379].

المبحث الثالث في «تشريح النص» عنونه الباحث بسؤال يتضمن العلاقة بين النقد واللسانيات ومطمح النقد الألسني لأن يكون بديلا لبعض الاتجاهات النقديّة التي لم تتمكن من تحليل النص الأدبي تحليلاً علمياً، فسؤال الباحث «لماذا النقد الألسني؟ سؤال في نصوصية النص» يقترح للإجابة عليه التمييز بين ثلاثة قضايا أساسية هي :

1 - الموضوع – الذات / المنهج :

وأول خطوات التمييز حسب الباحث تأتي بإقامة المنهج كحاجز معرفي بين الذات والموضوع، لكي لا تستلب الذات بالموضوع عن طريق الإدراك المنفعي، وحسب «غاستون باشلار» الذي كان مرجعا أساسيا في هذا المبحث – لأنّ العلاقة بين الذات والموضوع تأخذ فيها الذات الدور الأساس بناء على فهمها الخاطئ للواقع، مما يجعلها تحيله إلى شيء معطى، ويفضي ذلك إلى فهم الموضوع فهما نفعيا يحيله إلى الخارج المتقرر قبله، وهذا فهم يتعارض مع منجزات العلم المعاصر، لأن الواقع في هذا العلم هو الواقع المبني وليس الواقع المعطى مما يعني أن الواقع لايتقرر من خارجه وإنّما ينبثق من الداخل، والطريق إلى سير هذا المعطى الجديد هو المنهج المستقل عن الذات[380] فالمنهج طريق إلى تحليل الموضوع، وموضوع الأسلوبيّة هو أسلوب الخطاب الأدبي، وتحليل هذا الموضوع تحليلا مستقلا عن الذات ونوازعها، ولتأكيد هذا المطمح يدعم الباحث رأيه بما ذهب إليه باشلار في تحديد خصوصية العلم المعاصر الذي أصبح علما آليا، ولا بد من إفادة الدرس الإنساني من هذه الخصوصية لكي يتمكن من التموضع المعرفي الذي يضمن له استقلال البحث عن نوازع الذات ونفعية مدركاتها[381] ويستطرد الباحث في دعم رأيه بنقل بعض آراء باشلار، وإردافها ببعض الشروح التي تسند مذهبه، فهو يستنتج من آراء باشلار تحديد طبيعة العلاقة بين الذات والمنهج والموضوع؛ أن الموضوع هو الواقع المبني للعملية، وليس هو الواقع المعطى، أما الذات فهي تلك المالكة للآلة، والمالكة للقدرة على إعمال هذه الآلة، وليست مجرد الذات الراغبة. وامتلاك الذات للآلة مع القدرة الإجرائية عليها ترفع الذات عن مواضعات الظرف وحدود الغاية الشخصية.

أما الآلة فهي المنهج الذي يكون من خصائصه أنّه قادر على الاستقلال عن الظرف، ويتجاوز ملابسات بيئة المنشأ[382] ويحقق لنفسه فعالية وقدرة على التحليل والتفسير ولن يتم له ذلك إلا بحلول الذات العالمة مع الآلة لتأسيس الواقع الجديد[383] بمعنى أن الاجراءات المنهجية تكسب فعاليتها في التحليل من خلال الرؤية العلمية الشمولية للظواهر المراد تحليلها تحليلا موضوعيا.

2- المنهج الألسني:

بالمنهج يتقرر مصير النتائج المتوخاة من البحث، وبمقدار ما يتصف المنهج بالعملية فإن النتائج تكون علمية أيضا ومن صفات العلمية التي أفرزتها معطيات العصر أربع صفات هي :

1– النسبية في مقابل الإطلاق.

2– الديناميكية في مقابل الجمود.

3– الإستنباط في مقابل الإسقاط

4– الوصفية في مقابل المعيارية.

من خلال هذه الصفات التي يحدّدها الباحث يؤسس منهجه االنقدي ويشرع الباحث في تحديد خصوصية اللغة باعتبارها موضوع التحليل العلمي الذي يطمح إلى تأسيسه، وفي هذا السياق يقول: «تقوم اللغة على النظام ولكن هذا النظام لا يتشكل من الثبات بل من الاختلاف وهذا هو ما جعل «دوسوسير» يعرف اللغة على أنها نظام من الاختلافات»[384] فهو يسجل تعريف «دوسوسير» اللغة ويعلق عليه بقوله إنّه: «تعريف بنقل مرتكز القيمة من جوهر الشيء إلى علاقاته كمأنّه يحيل اللغة إلى نظام من الإشارات، وهذان مفهومان متلازمان يقتضي أحدهما الآخر، إذ بسببهما تتكوّن اللغة فهماً وابتكاراً»[385]، ولتوضيح مقولة «دوسوسير» يستشهد بما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني من أن اللغة تجري «مجرى العلامات والسمات»، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليل عليه وخلافه»[386]. ويخرج الباحث من مناقشة هذه المقولات إلى أن اللغة يمكنها التحرر من هيمنة الدوال والمدلولات المتواضع عليها من خلال الإبداع الأدبي لأن الأدب تصوير باللغة، واختراق للوظيفة التوصيلية المباشرة للغة، وهذا التجاوز هو تأسيس لنظام جديد من داخل النص تتحرك به الدوال نحو مدلولات تتشكل كناتج إبداعي لعلاقات الدوال بعضهامع بعض[387].

يرى الباحث أن استخدام «الدال» كمنظور معناه الأخذ بالنقد الألسني؛ لأن الألسنية هي الدراسة العلمية للغة وتحليل لغة الخطاب أي الأخذ بنصوصية

النص، وهي نصوصية نسبية، لأنّها تقوم على مبدأ العلاقة، كما أنها ديناميكية لأنها تأخذ بمفهوم الأثر، وهي استنباطية ووظيفية، لأنها تعتمد سبر حركة الدوال بدءاً من الصوت المفرد، فالكلمة، فالتركيب ثم السياق الصغير، وتربط ذلك بالسياق الكبير، من خلال حركة تداخل النصوص، وهذا كلّه يحدث دون أن يفقد النص خصوصيته، لأنه يُحمى بمبدأ الإشارة الحرة، وسنقف عند هذه المبادئ وقفات مقتضبة تؤسس إجابتنا عن السؤال المطروح..[388].

اعتمد الباحث «علي هنداوي» في بحثه «بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم» المنهج الأسلوبي الإحصائي وحاول من خلال ذلك إلقاء الضوء على أحد قطاعات الجملة الخبرية والجملة الاسمية مثبتة ومنفيه ومؤكدة، وذلك من خلال تحليل الأنماط المختلفة لكلّ نوع منها، والأشكال الكثيرة التي تندرج تحت كلّ نمط من هذه الانماط، وقد عزز البحث– الذي يتخذ المنهج الوضعي وسيلة – بدراسة إحصائية استهدفت إيضاح نسب ورود كل نوع من أنواع الجملة موضوعيا عل الرغم من أنّ الذي رصده الباحث هو ظاهرة جزئية لاتقدم صورة حقيقية على أسلوب حافظ إبراهيم وأن الجهد الإحصائي الذي قام به لم يوظفه توظيفاً إيجابيا في فهم طبيعة بناء الجملة عند حافظ وفي بحثه: «المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم» استثمر الباحث أحمد طاهر حسنين المنهج الأسلوبي وعلى الرغم من هيمنة الوصف والإحصاء اللغوي والعروضي على هذا البحث؛ نلاحظ غياب التحليل، بل عدم تناول ظاهرة المعجم الشعري تناولاً كلياً مماً جعل البحث يفتقد إلى أهم دعائم المنهج الأسلوبي الإحصائي وهو تحليل الظواهر المدروسة[390].

في كتابه«بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية»[391] اعتمد الباحث عبد المالك مرتاض آراء الجاحظ وآراء جان كوهن لتقاربها في تحديد مفهوم الشعر حسب الباحث، وانطلاقا من هذا الموقف يحلّل الباحث رأي الجاحظ القائل بإقامة الشعر على مجموعة عناصر أساسية، فحسب الجاحظ يعتمد الشعر على إقامة الوزن. وتخيرّ اللفظ، وسهولة المخرج... فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»[392]. ويرى عبد المالك مرتاض أن الجاحظ سبق نقاد عصره وهو يلتقي بجان كوهن وهو من

النقاد الشعريين المعاصرين على الرغم مما يفصل بينهما من زمان ومكان وحضارات[393]، فرؤية الجاحظ حديثة جدا إذا ما قورنت بما تذهب المناهج الأسلوبيّة والشعرية المعاصرة، وهذه الرؤية المتقدمة في فهم طبيعة الخطاب الشعري يتبناها «عبد المالك مرتاض» ويرسخها في ممارساته النقديّة النظرية والتطبيقية، فهو يعتمد في تحليله الخطاب الشعري جميع وقائعه اللسانية ومظاهره الأسلوبيّة، ويستخدم في ذلك بعض المصطلحات التعليمية التقليدية وبعض المصطلحات اللسانية الجديدة، وقد حلّل الباحث البنى الطاغية في قصيدة «أشجان يمنية» من أفعال وأسماء، وتعريف وتنكير، وماضي ومضارع ومستقبل وحيّز وزمان وحدّد خصائص المعجم الشعري وعلاقة ذلك بنسيج الخطاب والأبعاد الدلالية والجمالية لمظاهر الخطاب الأسلوبيّة في مستوياتها الإفرادية والتركيبية وإحاءاتها[394]. وقد عمد الباحث في جميع ذلك إلى الإحصاء وهو يتغيا من ذلك الضبط المنهجي والتحليل المرضوعي.

يُعدّ عبد الملك مرتاض من النقاد العرب القلائل الذين تمثلوا المناهج النقديّة الغربية المعاصرة وأسسوا للنقد العربي رصيدا نظريا وتطبيقيا وفق أحدث المناهج النقديّة، وهو «السيميائية التفكيكية» ونظراً إلى بعض التداخل بين ما تعالجه الأسلوبيّة في تحليلها للخطاب الشعري والأدبي بعامة وبين «السيميائية التفكيكية» كان عرض بعض كتابات عبد المالك مرتاض في هذا السياق، لأنها تتناول النص الأدبي بالتحليل وفق مستويات هي:

1– بنية اللغة 2– المستوى التفكيكي. 3– مستوى الحيز. 4– الزمن. 5– الإيقاع (395) يقدم عبد المالك مرتاض تصوراً لمعالجة النصّ لايغفل فيه القديم ولا يستبعد الحديث، وهو يحاول تناول النص في شموليته، وذلك ببحثه في شبكة العلاقات بين الدوال والمدلولات بالقياس إلى فضاء النص، ويحدّد هدف النقد الحديث الذي يصف النصّ دون إطلاق الأحكام عليه، ولذلك كانت الدعوة إلى تحديد خصائص أدبية الأدب من النص ذاته، ومهما تعدّدت القراءات يظل المقروء واحدا ومن هنا تكون القراءة حادثة والمقروء قديم، وقد تتعدّد وجهات نظر الدارسين لنص واحد في مدرسة نقدية واحدة، فما بالك بتعدد المناهج النقديّة وتعدّد طرائقها وتحليلها ونتائجها في تناول نص واحد. يرى عبد

المالك مرتاض أن «عطاء النص الأدبي مرهون بقدرة الدارس على التناول» ومن هذا المنطلق يدعو إلى تجديد المناهج النقديّة والابتعاد عن التقليد، ويشير في هذا السياق إلى أهم الإتجاهات النقديّة وما طرأ عليها من تطور في المناهج فالمنهج الاجتماعي وتطور على يد لوكاتش وباختين وغولدمان، والمنهج النفسي، والمنهج البنيوي الشكلاني ومحاولة علمنة الدراسة الأدبيّة، ثم السيميائية ومالحق بها من نزعات إلى التفكيكية والتشريحية على يد باحثين أمثال جاك دريدا، وطموح هذا الاتجاه إلى تفكيك النص من حيث هو ممارسة لغوية، على حين أن النظرية البنيوية تجنح إلى عدّ النص على أساس أنّه تركيم الدلالات، بعضها فوق بعض، ويفيض عبد المالك مرتاض في التعريف بالتفكي– كية كما ظهرت عند جاك دريدا وتتع مراحل تطورها، وخلص في تمهيده إلى الدعوة إلى تجاوز المناهج النقديّة التقليدية، وبخاصة التي لا تسعف الباحث والناقد في تحليل الخطاب الأدبي تحليلا شموليا وموضوعيا[396].

استغرق تحليل قصيدة من 13 بيتا لمحمد العيد 136 صفحة من كتاب في 175 صفحة، وحللّ الباحث من خلال ذلك جميع مكونات الخطاب الشعري وحدّد أبعادها، وقد عرّج الباحث في حديثه إلى وصف طبيعة البنية الشعرية عند محمد العيد الذي التزم بالموضوعات الهادفة اجتماعيا ودينيا وسياسيا، وكتب موضوعات تأملية قليلة.

تحدث عن الإيقاع في شعر العيد مقرنا الإيقاع بالتفعيلة بل يرى أنّ بحور الشعر هي التي تحدّد إيقاعه وقد استعان بالإحصاء لتحديد نسب الإيقاع في 120 قصيدة، وهي منتزعة من ديوان يضم أكثر من مئتي نص، ومهما يكن فإن الإحصاء لا يعطي صورة كاملة عن النتائج التي توصل إليها الباحث لأنّه إحصاء غير كامل، ولم يتناول مجموع نصوص الديوان أو ما أنتج الشاعر، يقول الباحث بعد رصد إحصائي لبعض قصائد العيد وتحديد بحورها أنّه: «كان يؤثر هذه الايقاعات الفخمة، ولاسيما الإيقاعات الفخمة، ولاسيما إيقاع المديد والطويل والوافر ليجري فيها قصائده الطوال... كان الشاعر يؤثر الإيقاعات الفخمة والشهيرة في الشعر العربي الذائع والسائر»[397] فمفهوم الإيقاع الفخم غير واضح الدلالة في هذا السياق، وقد تنبه الباحث إلى ظواهر

مهمة في نص العيد، حيث فسرّ اختيار ايقاعات معينة بتلاؤمها مع حاله النفسية وموقفه الذي يعبر عنه، وأشار إلى أدوات النداء في العربية وبنيتها الصوتية ودورها الإيقاعي في النص الشعري(398) وأوّل النداء بما يوافق حال الشاعر من خلال النص.

وردّ على من أدّعى علاقة إيقاعات الشعر العربي وحركة الجمال في الصحراء أو سيرها فيها، لأن هذا التفسير خارج عن طبيعة دراسة النص في ذاته، وإنّما هو مقحم على النص، وأرجع الأمر إلى حال الشاعر إبان تجربته الإبداعية الشعرية واختياره لما يناسب موضوعه ومن خلال ذلك حاول الاشارة إلى طغيان بعض الإيقاعات على شعر العيد(399) وما يلاحظ في حديث الباحث عبد المالك مرتاض عن الإيقاع اعتباره الإيقاع هو الأوزان الشعرية بتفعيلاتها(400) والتفعيلة هي وحدة مجردة أي صيغة أو قالب تُصبُّ فيه الكلمة أو الكلمات لتخضع إلى نظام موسيقي مخصوص، ولتحديد التفعيلات تقطع الأبيات؛ بمعنى تقطّع فيها الكلمات إلى أصوات، فقد تشمل التفعيلة جزءاً من كلمة، أو كلمة، أو كلمة وجزءامن كلمة أخراة، أو كلمتين الخ.. ومن هذا المنطلق تأخذ التفعيلة طابعا تجريديا، وتتحقّق حسيتها من طبيعة تشكيلها في نظام صوتي يحقق للنص بعده الشعري مع تضافر عناصر أخرى تسهم في البناء الموسيقي للنص الشعري، ويُحمد للباحث إشارته إلى اختيار الشكل الإيقاعي بما يناسب طبيعة الموضوع في شعر العيد(401). إن حديث الباحث عن صيغ التفعيلات(402) مجردة لانرى له مبرراً لأن للأصوات والمقاطع والكلمات التي تصاغ وفق هذه الصيغ والتفعيلات لها خصوصيات إيقاعية كان الأحرى بالباحث أن يتناولها بالدرس في ذاتها، ولذلك نرى في بعض تحليله تعيميم غير مبرر، كما أن دراسة مجموع إيقاعات قصائد من موقع الإحصاء والخروج من ذلك بنتائج تكاد تكون قناعة علمية أو حكما نهائيا في هذه الإيقاعات عند الباحث هو أمر لا يمكن الإطمئنان إلى نتائجه، لأننّا نعتقد أنّ كل نص يشتمل على إيقاعه الخاص به، وتعميم النتائج بالإحصاء غير سليم، وإن كنّا لانغفل ضرورة الإحصاء في رصد الظواهر المدروسة(403). وفي الواقع لا يمكن دراسة الإيقاع في النص إلاّ وفق ما هو عليه، فعلى الدارس وصف الظاهرة الإيقاعية كما هي ثم تحليلها انطلاقا من رؤية النص وأبعاده الوظيفية.

خلص عبد المالك مرتاض من الفصل الأول من كتابه (أ. ي) إلى نتائج أقر فيها تقليدية محمد العيد، وحفاظه على بنية القصيدة العمودية من حيث الشكل، ولكنه تناول موضوعات جديدة بصور تقليدية، وإيقاعات تقليدية، ورأى الباحث أنّ محمد العيد لم يوفق إلى تطوير القصيدة من حيث شكلها، وظل ثابتا في مساره الشعري فصوره الشعرية مألوفة لدى القارئ ليس فيها انزياحات خارقة، وهي لا تبعث في نفس قارئه دهشة الإكتشاف الجميل لصور أدبية لم تخطر على ذهنه ولم يصادفها في قراءته، في الفصل الثاني حاول الباحث وضع النص في السياق الذي يندرج فيه وحدّد خصوصياته شكلا ومضمونا، ولاحظ في هذا النص انفتاح الخطاب وانغلاق القصة، ومن هنا حدد بنيات النص وعلاقاته، البنية الأولى بنية تطلعية، البنية الثانية قهرية، والصراع بين البنيتين هو موضوع النص. وتحليل الباحث لدلالة رمز ليلى، والمجنون ينم على قدرة خارقة في التأويل والتفسير[404].

موضوع النص يقوم على البحث عن الرمز الذي هو تجسيد للهوية الوطنية، ويلاحظ الباحث أن النص تحكمه شبكة من العلاقات والمعطيات والقيم، ولا يخرج عن النص إلى مبدعه، فحديثه عن العلاقات البنيوية الأسلوبيّة والوظيفية، وحديثه عن الشخصية الشعرية كما تتجلى في النص من خلال تتبع المقاطع السردية التي يتضمنها النص يؤكد خروج الباحث من أسر الدراسات التقليدية التي مُني بها النقد العربي زمنا طويلا، يرى الباحث أن العلاقة بين الموضوع والشخصية الشعرية علاقة فاعلة، فهي مضادة طورا، ومحايدة طررا آخر، وتتجسد في عنصر الحرمان ويرى الباحث: أن اللغة شفرة ميتة تحيا بالإستعمال، ويتمايز الأدباء من بعضهم بالاستعمال اللغوي، والقدرة على نسج الكلام. وهذا المنطلق النظري الذي يقيم عليه نظريته التحليلية لا يخرج عمّا تراه الأسلوبيّة بمختلف اتجاهاتها، قام الباحث برصد أهم المواد اللغوية الواردة في نص العيد ورأى أنّ مفرداته عادية قريبة من المتلقين وأحسن بناءها شعريا، فالمادة اللغوية الواحدة تتعدد دلالاتها حسب السياق، ولذلك بحث في دلالة بعض المواد اللغوية: قصة ليلى ودلالتها في التراث، ليلى بين الأسطورة والتاريخ، دلالتها في نص العيد، دلالة القلب في النص مجازية بل أقر ما يذهب إليه أغلب الباحثين الأسلوبيين من أنّ الأسلوب انزياح أو عدول عن معيار ومن

هذه الدعامة الفكرية درس جلّ الأنظمة اللغوية الواردة في هذا الخطاب الشعري وحلل أبعادها الأسلوبيّة والشعرية، ويصل في ختام تحليل البنية اللغوية للنص أن «ليلى هي التي تستبد بالمركزية في المعجم الفني للنص، لأنّها تتبوأ هذه المنزلة بصورة جلية فهي الأسطورة، والموضوع، والقيمة، والحقيقة جميعا»[405].

ويرى عبد المالك مرتاض في الفصل الثالث أن لغة قصيد «أين ليلاي؟» ليست خالصة الأدبيّة، ولم ترق إلى مستوى اللغة الخالصة «Langage pur» التي يتحدث عنها «جاك دريدا» ومع ذلك فككها الباحث إلى مقاطع واستخرج منها أيقونات وذهب في تأويلها مذاهب اقتضتها أبعاد النص ورؤاه. أما الفصل الرابع فقد تناول فيه الحيزّ الشعري في النص وعرّف في بالحيز «La Procéméque» وحدد العلاقة بين الفضاء «L'éspace» والحيزّ، وعلل إيثاره الحيز من سواه من المصطلحات الرائجة في تحليل الخطاب الأدبي، ثم قسّم حيزّ النصّ إلى خمسة أنماط هي: الحيز التائه، الحيزّ الحرام، الحيزّ المتحرك، الحيزّ القاصر عن الاحتواء، الحيزّ الحاكم.

وقد جنحت لغة الباحث في جملة من فصول بحثه إلى المناجاة، ومحاورة الخطاب المدروس ومن مثل ذلك قوله: «وإذن، فأنت إذا تعلقت بالطيوف اللّواتي يحكين ليلى في جمالها وبهائها، فهل يعني ذلك حقا أنك تعلقت بوهم زائل، وسراب باطل؟» بل تراك تتعلق بالأصوات الشجية التي تغني لحنا عبقريا فتحسبها ليلاك!!» وفي هذه المناجاة جملة من الأسئلة لا تجد لها جوابا، وحيزا للتيه الذي ميزّ الناس في النص، وولدّ تيها آخر فيه من عمق الرؤ ية ونفاذ البصيرة ما ترك الباحث يرادف الأسئلةويقول بعدم الإجابة النهائية إنصافا لشعرية النص والشعر قاطبة. في الفصل الخامس كان اللقاء بالزمن الشعري في نص أين ليلاي؟ وكان الباحث يتتبع بدقة زمن كل مكونات الخطاب اللغوية وأبعادها الشعرية.

أما الفصل السادس فتناول فيه التركيب الإيقاعي في نص أين ليلاي؟، وقال بأن أدبية النص تكمن في إيقاعه ويرى أن اصطناع الإيقاع كان سمة أغلب الأجناس الأدبيّة التي عرفها الأدب العربي.

ولم تدرس موسيقى الشعر في الموروث النقدي من خلال علاقتها بعناصر التشكيل الشعري الأخرى، بمعنى أنّ موسيقى الشعر درست بمعزل عن علاقتها بالتركيب أو السياق في النص الشعري، ومثلما درسوا الأوزان والقوافي درسوا الأصوات بمعزل عن السياق وفي هذا المجال يقول تامر سلوم: «والواقع أن التشكيل الصوتي، في الموروث النقدي، كان بسبيل من العناية بصفات الحروف إلى جانب تبدلاتها الصوتية وعلاقتها المخرجية والوصفية. والتطلّع إلى إقامة نظام يكشف أسرار البناء الصوتي ودقائق معانيه. وإن يكن هذا قد أدرك الحاجة إلى بحث أكثر وفاء وتفصيلا. ويعنينا هنا أن نذكر أن الناقد القديم وافق هؤلاء النحاة واللغويين على أن بناء الكلمة الصوتي في الشّعر هو بناؤها في النثر. وبعبارة أوضح أنّ هذا البناء لا علاقة له بتشكيلات الشّعر الإيقاعية أو نشاط المعنى وعلى الرغم من أنّه تعمّق نظام العبارة وعلّل لكلّ ما وقف من شؤون التركيب الصوتي، فإنّه لم يلتفت إلى فاعلية المكوّن الصوتي وارتباطه ببناء الكلمة وأثر ذلك على جماليات الشعر وزجه باستمرار إلى أبعاد المعنى السابقة وعلى التركيب الصوتي، واشغف بمظاهره الأدبيّة ودلالاته الموجهة، ولذلك تراه - في الشعر والنثر على السواء يمسّ جانب الصفات العامة ويتحدث عن الأصوات المفردة ويثير مناقشات حول التبدلات الصوتية، ويتعرض موضع الأصوات المدغمة وأثرها، والفروق بين المعاني المختلفة التي تحتملها مجموعة واحدة كأصوات المد واللين والصفير والإستطالة والتفشي، أما التشكيل الصوتي من حيث هو عبارة عن تفاعل ونشاط بين المعاني فلا يستوقفه في كثير»(406)
ويدرس تامر سلوم التركيب الصوتي باعتباره عنصرا هاما في توضيح جماليات الشعر وتكوين المعنى، وفي دراسته هذه يتعدى الوظيفة الإشارية المفروضة على الأصوات، إلى مجال أرحب، حيث يثير إلى سعة الاحتمالات التي ينطوي عليها التركيب، ويقترب من التيارات القوية في قلب البناء الصوتي، ويربط التركيب الصوتي بالتجربة الشعرية، ويدرسه في إطار بنية النص الشعري وبسياقه العام، ويبدو ذلك جليا من خلال الدراسة التطبيقية التي دعم بها آراءه النظرية(407) والرأي الذي نريد أن نخلص إليه هو أن التركيب الصوتي يشكل عنصرا أساميا في النص الشعري، وهو أحد العناصر

المكونة للإيقاع في بنية النص، وهو في تفاعله مع العناصر الأخرى يسهم في تشكيل الرؤية الشعرية وأبعادها الفنية والجمالية.

ومن هنا يبرز دور الموسيقى في بنية النص الشعري، وعلاقتها بالدلالات المتنوعة التي تتولد عنه، ومصادر الموسيقى في القصيدة متنوعة ويشكل الوزن والقافية والجرس اللفظي والجناس والنبر والايقاع والتكرار والصيغ الصرفية وغير ذلك مصادر الإيقاع الموسيقي في القصيدة، وجميع هذه العناصر تسهم في عملية التعبير عن التجربة الشعرية، وتصويرها في نظام فني متسق. وتدرس هذه الظواهر الايقاعية في كثافتها وحيزها أو فضائها في النص وتفاعلها مع بعضها ثم تحدّد أبعادما الدلالية في الخطاب، فالنص الشعري يتجاوز المستوى المعجمي للدلالة اللغوية إلى مستوى أكثر غنى بعلاقاته الجديدة التي تمنحها التجربة الشعرية طاقات فنية وجمالية متنوعة، ولعل أول ما يلفت الانتباه في الصياغة اللغوية للشعر هو بنيتها المنتظمة في إيقاع يصلها – من حيث الظاهر – بالموسيقى[408] والوزن في الشعر «حركة طبيعية في اللغة تترتب على انتظامها الآلي في التعبير عن الانفعال»[409].

إن البنية الصوتية للقصيدة لا تنفصل عن مستوياتها الدلالية الأخرى (النحوية والصرفية واللغوية وسوى ذلك). وهذا يعني أن الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة الشعرية، وإنّما هو جزء هام في تشكيل القصيدة وفي هذا المعنى يقول محمد النويهي «إن الوزن في الشعر ليس شيئا زائدا يمكن الإستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا وطلاوة وحلاوة... الخ»[410] إذا كانت الكلمة الإشار ة لا تحمل قيمة جوهرية في ذاتها، وإنّما تتعدد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضا ومغايرة، فإن التفعيلة مفردة ليس لها أثر خارج دائرة البحر، ففي داخل الخطاب الشعري تأخذ حيويتها، وتمارس دورها الموسيقي، وتأثيرها في المتلقي، وههنا تبرز فعالية التشكيل الصوتي والصرفي والنحوي والبلاغي في الخطاب الشعري لتعطي رؤية جمالية تحدّدها طبيعة السياق وما يمتلكه من طاقات فنية، تساعد على ولوج عالم التخييل وآفاقه الواسعة. وإذا كانت أوزان الشعر مقياسا لتحليل الشعر، فهذه الأوزان تقوم على أسباب وأوتاد وهي : «وحدات وظيفية في إيقاع

التفعيلات التي تكوّن البحر، وأنها الأنسب والأصلح لتحليل الشعر. أما المقاطع فهي وحدات وظيفية في تحليل الأصوات اللغوية عموما شعرا كان أم نثرا: فوظيفة الأسباب والأوتاد إذن إيقاعية، ووظيفة المقاطع صوتية بصفة عامة[411]. ففي العديد من الأعمال الفنية، بما فيها النثر طبعا، تلقت طبقة الصوت الانتباه وتؤلف بذلك جزءا لا يتجزأ من التأثير الجمالي. يصدق هذا على الكثير من النثر المبهرج، وعلى كل الشعر، الذي هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة[412] ومما يجب التأكيد عليه هو أن عنصر الوزن في القصيدة ليس مجرد صوت، وإنّما هو صوت ومعنى، ودراسة العروض أو موسيقى الشعر بالأجهزة الصوتية والأدوات العلمية، مثل راسم الذبذبات «Oscillographe» الذي يسمح بتسجيل، الأصوات وتصوير الأحداث الفعلية خلال قراءة الشعر...

لقد أسس علم الوزن الصوتي بكل وضوح العناصر المتميزة المؤلفة للوزن. ولم يبق عذر بعد اليوم للخلط بين الحدة والإرتفاع والنبر والزمن، وما دام بالإمكان لم إظهار أن هذه العناصر تتوافق مع العوامل الجسدية القابلة للقياس في التواتر والسعة والشكل والمدة في موجات الصوت التي يبثها المتكلم. وباستطاعتنا تصوير أو رسم معطيات الآلات الفيزيائية بوضوح بالغ إلى حد أن باستطاعتنا أن ندرس كل تفصيل دقيق في الحوادث الفعلية لأي إنشاد. وسيرينا راسم الذبذبات بأي ارتفاع وأي زمن وتغير في الحدة أنشد قاريء معين هذا البيت أو ذاك[413]. ولكن دراسة عنصر الصوت في الشعر حسب هذه الطريقة التقنية المتطورة تتجاهل المعنى: «لذلك يستنتج من هذا عدم وجود شيء كمقاطع الكلمة، على اعتبار أن الصوت مستمر، ولا يشبرك وجود كلمة اطلاقا، على اعتبار أن حدودها لا يمكن أن تظهر على الرسم، وعدم وجود نغمة بالمعنى المحدّد، على اعتبار أن الحدة التي لا تظهر إلا في الأحرف الصائتة وفي قليل من الأحرف الصامتة، تتعرض على الدوام لأن يقاطعها الضجيج. وقد أظهر علم الأوزان الصوتية أيضا عدم وجود تساو في الزمن لأن المدة الفعلية للقياس تتنوع كثيرا. كما أنّه لا يوجد أسباب ولا أوتاد، في الأنكليزية على الأقل، لأن المقطع القصير قد يكون من الناحية الصوتية أطول من المقطع الطويل[414]. وراسم الذبذبات كما تدل النتائج التي توصل إليها الباحثون في موسيقى

الشعر يعتمد على الإنشاد، وعلى الرغم من فائدة النتائج التي توصل إليها الباحثون في دراسة هذا الجانب في النص الشعري إلا أنها ستظل «عرضة لاعتراضات خطرة قد تقلل من قيمتها في نظر دراسي الأدب، فالأفتراض بأن معطيات الراسم ذات صلة مباشرة بدراسة الأوزان، افتراض مغلوط، إن وقت اللغة الشعرية وقت توقع. فنحن نتوقع بعد وقت معين إشارة إيقاعية، غير أن هذا التوقيت لا يحتاج إلى الانضباط كما أن الإشارة لا تحتاج إلى أن تكون قوية فعلا ما دمنا نحس بأنها قوية[415]. ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقوم علم الأصوات مقام علم العروض، ولكن هذا لايمنع من استفادة الدراسات الأدبيّة من علم الأصوات وخاصة الشعر، ومن هنا فإننا نرى «الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني وليس بمعزل عن المعنى»[416]. لأنه لايمكن فصل المعنى عن الوزن، أو فصل المعنى عن اللفظ، وائتلاف المعنى ولعل ما ذهب إليه الناقد والشاعر الإنجليزي «ت، س. إليوت» يقارب الصواب كثيرا، فهو يقول في مقاله حول موسيقى الشعر: «إن موسيقية القصيدة إنّما توجد في هيكلها العام كوحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ، وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها، فمن الخطأ الإدعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية[417] فطبيعة الموسيقى الشعرية تختلف عن موسيقى النثر الفني، وهذا هو انتبه إليه النقاد العرب القدماء، والعرضيون خاصة، حيث استنبطوا علما يتناسب ودراسة الموسيقى في الشعر العربي، وهو علم العروض. وهو العلم الوحيد الذي يمكن من خلاله أن يفرق بين الشعر وبين غيره من فنون القول الأخرى، لأنه لا يمكن لعلم الأصوات (الصوتيات) أن يقوم مقامه، باعتباره علما يدرس أصوات اللغة في جميع أشكالها، فهو لا يفرق بين شعر ونثر. ولكن هذا لايعني أننا نلغي الطاقة الصوتة في النص الشعري، وتأثير الإيقاع الصوتي في عناصر النص، فللجوانب الصوتية فعالية موسيقية وفنية لا يمكن الاستغناء عنها في دراسة النصوص الشعرية.

يقول أحد الشايب «وليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضا لتكون حلية تزينه، كلا فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن

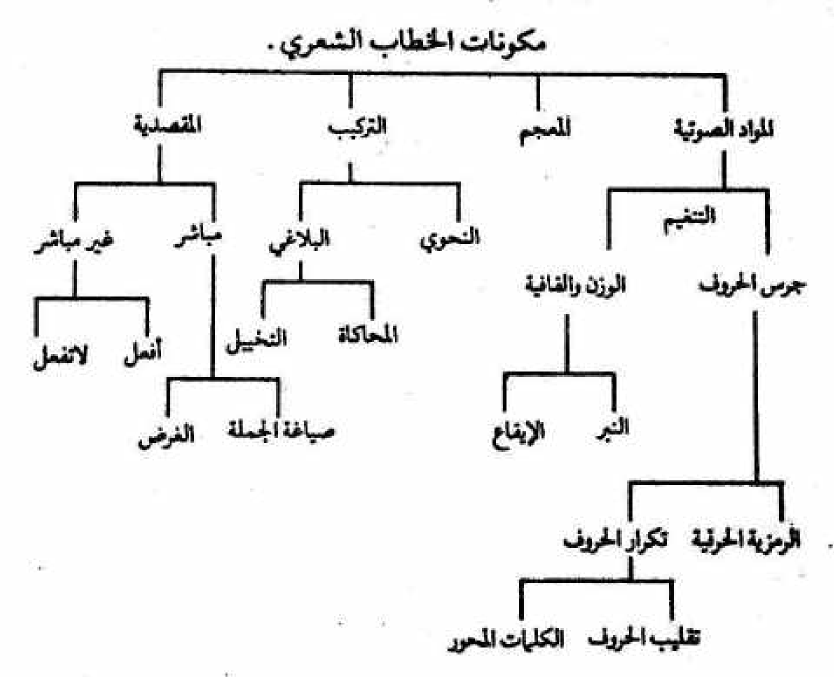
الاستغناء عنها مطلقا..»[418] وما يمكن أخذه على هذا الرأي هو حصر الوزن في التعبير عن العاطفة

وتصويرها، في حين أن القصيدة (النص الشعري) ليس عاطفة فقط، فالقصيدة جملة من العناصر الفنية والجمالية متفاعلة بعضها مع بعض. والوزن في القصيدة العربية له خصائص فنية وجمالية هي من بنية النص فهو إلى جانب خاصيته الموسيقية التي تمنح النّص إيقاعا صوتيا (فيزيائيا)، يمتلك خصائص جمالية أخرى تحددُها العلاقة العضوية بين وحدات النص اللغوية وبين الموضوع الذي تعبر عنه الرؤية العامة للقصيدة. وفي سياق التحليل الأسلوبي للخطاب الشعري نجد مقاربات نقدية عديدة للباحث عبد السلام المسدي وأهم هذه المقاربات ما ورد في كتابيه «قراءات»، و«النقد والحداثة» حيث قدم تحليلا متكاملا لقصيدة «صلوات في هيكل الحب! ورسم معالم تحليل قصائد أخرى وهي «ياموت» و«الاعتراف» و«الصباح الجديد» و«تونس الجميلة» و«النبي المجهول» ويستشف من تحليل «عبد السلام المسدي» ميلا كبيرا إلى الأسلوبيّة النفسية التي تستلهم

روح القراءة النصية جاعلة ذات الشاعر وموضوع النص في حسبانها، وقد عمد الباحث إلى التحليل الكلي للقصائد ولم يقتطع الأبيات أو المقطوعات من سياقاتها فكان تحليله شموليا، وبالإضافة إلى تحليل قصائد الشابي حلل شعر المتنبي انطلاقا من استلهام علم وأدرك الباحث الجمع بين الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي، وكان حضور أحمد شوقي الشعري في مقاربات «المسدي» بتحليل قصيدته ««ولد الهدى» وسعت الدراسة إلى تحديد التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر في هذا النص، وقد غلب الباحث الجانب اللغوي في التحليل ومنه نفذ إلى طبيعة التشكيل الأسلوب للخطاب الشعري، وأظهر إبداعية الشاعر من خلال حديثه عن كيفية نظم النص وتركيبه في الصورة التي هو عليها، وتحدث عن الوسائط اللغوية التي بها أبلغ النص رسالته وأنجز شعريته وتمكن من إحداث انفعال هو في المتلقي.

حدد الباحث محمد مفتاح مكونات الخطاب الشعري في شكل تفريعي يمكن عد الخطاب الشعري من خلاله بأنه: بنية متكونة من عناصر تؤلف بينها

علاقات، وعلى محلل الخطاب الشعري وفق المنهج الأسلوبي أن يحدّد طبيعة هذه العلاقات القائمة بين عناصر الخطاب، ويصفها بإعتماد الإجراءات المشار إليها في الشكل ويحللها ليظهر الكيفية التي حقق من خلاها الخطاب انسجامه وفارق مألوف القول إلى الإتسام بسمة الأدبيّة.



إن هذا الشكل وما يتضمنه من مكوّنات مع عناصر أخرى-أشير إليها في مواطنها- كفيل باعطاء تصور لمحلل الخطاب الشعري عن الخصائص الأسلوبيّة والسيميائية التي يبحث عن كيفية تشكليها لتحقيق شعرية الخطاب.

تناول الباحث عبد القادر فيدوح في كتابه «دلائلية النص الأدبي» جملة من القضايا التي نراها تتداخل بشكل أو بأخر في مجال البحث الأسلوبي أشار الباحث إلى قضية التأويل عند القدماء الظاهريين والباطنيين وعند المحدثين، ويشير إلى ظاهرة التناص في علاقتها بالتأويل. وخصوصية التأويل عنده «تكمن في البحث عن الأنساق العامة التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة

بوصفها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير-الجمعي في تعامله اليومي، ذلك أن التأويلية لا ترتبط «بالماحدث» كإطار مرجعي ثابت، وإنّما نزوعها إلى شبكة الاحتمالات صفة متداولة «للما يحدث» لاستكشاف البعد التأملي بحيث يخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر، فتقترب النصوص فيما بينها لتشكل مجريات التناص من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية يكون التأويل فيها متساوقا مع وحدة الرؤيا الممكنه، ووحدة نتاج تفاعلات المحصلات الخبرية المتساوقة والمتصارعة لتوليد أشكال جديدة من التأويلات»[419].

إن ما يذهب إليه الباحث لايختلف عما تذهب إليه جل الدراسات الأسلوبيّة التي تشير إلى ظاهرة التناص على أنّه تجلى للنص السابق في اللاحق وتبحث الأسلوبيّة في كيفية توظيف النص السابق في اللاحق وتحاول تحديد الوظيفة التي يؤديها في السياق الجديد، لذلك كان «النص تفاعلا معرفيا قبل كونه بنية لغوية»[420]. ومن خلال هذا الوعي النظري بماهية النص الأدبي جاءت قراءة الباحث لنص بكر بن حماد معتمدة أساليب التحليل النقدي الحديث بأدوات حديثة غير غافلة استثمار الطاقة الايحائية المتضمنة في النص. ولذلك نحت الدراسة منحى تأويليا لتجلي مكنونات الخطاب الشعري المدروس، صنف الباحث النص إلى خمسة مقاطع، وحدد في كل مقطع: (القاصد والمقصود والعماد والقرين الدلالي) وبين طبيعة هذه العلاقات القائمة على السلب الإيجاب، ومن ثم حدد الوظائف القائمة بين هذه العناصر المشار إليها، ومن ثم رسم جدولا رصد من خلاله أهم العلاقات التي تشكل حركية النص. وحلل البنية السطحية للنص وأظهر صفات المرثي، وصفات القاتل، اما نسيج النص فضمنه حديثا عن الدوال المتحققة في نسيج النص والدوال الممكنة وعبر ذلك كان حديثه عن المعنى الإجمالي للنص، وجاء توزيع المعجم الشعري مشتملا على المعجم القرآني، وانتقل إلى دراسة التركيب النحوي، وظاهرة التقابل والتشاكل ثم التركيب البلاغي، ودرس إيقاع النص ومسيقاه وبعده الدلالي وأردف ذلك بهوامش توضيحية. وما نلاحظه في هذا السياق هو استثمار الباحث جملة من المعارف والعلوم لتحليل النص الأدبي، وغايته من ذلك هي

تقديم تحليل موضوعي للنص المدروس، وما يثير الفضول هو «تأكيدنا على العلاقة الحميمة بين ممارسة الباحث لبعض الأدوات الإجرائية في بحثه الموسوم بالدلائلية والتحليل الأسلوبي الذي يوظف الإجراءات نفسها في مجال الدراسات التطبيقية، وهذا يعني أن هناك تكاملا بين هذه المعارف في تحليل النصوص.

قسم الباحث سعد مصلوح بحثه: «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية» إلى قسمين :

القسم الأول: نظري واهتم فيه بتحديد ماهية الأسلوب، وبيان أهمية الإحصاء في دراسته، والقسم الثاني: تطبيقي ودرس فيه الأساليب متنوعة استنادا إلى معادلة الباحث الألماني: أ.بوزيمان. «A.Busemann». وهي تقوم على حساب نسبة الأفعال إلى الصفات. أو كما يقول: «تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولهما التعبير الحدث، وثانيهما، مظهر التعبير بالوصف ويعني «بوزيمان» بأولهما الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل، وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما.» وتطبيق هذه، المعادلة يظهر من خلال: «إحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثاني، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية.» ومن خلال ذلك يمكن تحديد أدبية الأسلوب أو علميته، فارتفاع حاصل القسمة يشير إلى أن «طابع أقرب إلى الأسلوب الأدبي» وانخفاضها يعني أنّه «الأقرب إلى الأسلوب العلمي.»ودعائم هذه المعادلة هي: «1–أن الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف.» –2–أن «اللغة المنطوقة تمتاز بزيادة الأفعال وتنخفض الأفعال في اللغة المكتوبة».

وقد استثنى سعد مصلوح من الإحصاء الأفعال التي تخصصت دلالتها في الزمن أو التي جمدت دلالتها على الحدث وذلك حتى لاتبقى إلا ما صحت دلالته على الزمن والحدث من الأفعال ولذلك استثنى الأفعال الآتية :

1–الأفعال الناقصة (كان وأخواتها الا إذا استعملت تامة).

2– الأفعال الجامدة مثل: نعم وبئس.

3– أفعال الشروع والمقاربة مثل: كاد وأخواتها.

وأما الصفات فاستثنى منها الجمل التي تقع صفات في النحو التقليدي.

وفي عد الباحث النصوص الشعرية من الأساليب التي ترتفع فيها نسبة الأفعال إلى الصفات، فليس الشعر كالنثر، وأشار الباحث إلى جملة من أنواع الأساليب التي ترتفع فيها النسب وتنخفض بناء على أنماط الخطابات والعمر والجنس[421]. وفي اعتقادنا أن هذا لا يكفي لتحديد خصوصية الخطاب الأدبي ومكونات أدبيته لذلك يمكن الاستفادة من هذه المعادلة على ألا يقتصر الباحث عليها في تحديد مميزات التشكيل الشعري والأسلوبي في الخطاب الأدبي.

تناول كمال أبو ديب في كتابه «الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي»[422] تحليل جملة من الخطابات الشعرية الجاهلية وفق منهج يجمع بين البنيوية ومناهج أخرى يقول: «يتنامى هذا البحث في سياق تصوري مغاير جذريا للسياق الذي تمت فيه دراسات الشعر الجاهلي حتى الآن، ويصدر عن مكونات منهجية ونظرية ونقدية وفلسفية ولغوية لا تتشكل في إطار المعطيات التقليدية التي طغت على كل الدراسات العربية وتناول الاستشراف في مجالات معرفية متعددة لعل أبرزها أن تكون علم الإنسان (الانتروبولوجيا) واللسانيات والسيميائيات. والنقد الأدبي ونظرية الأدب وعلم اجتماع الأدب، ودراسة التأليف الشفهي للشعر، وبنية الحكاية، ويحاول البحث أن يموضع دراسة الشعر الجاهلي على مستوى من التحليل يرتفع على المستويات التاريخية والتعليقية والتوثيقية أو اللغوية والبلاغية والانطباعية التي تتم عليها معظم الدراسات له الآن.» (423) ويستفيد الباحث من المناهج الآتية.

1- التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره «كلود ليفي شتراوش» في الانتروبولوجيا البنيوية.

2- التحليل التشكيلي للحكاية كما طوره «فلادمير بروب» في دراسته (لمورفولوجيا الحكاية الشعبية).

3- مناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيميائية وبشكل خاص عمل «رومان جاكبسون» والبنيويين الفرنسيين.

4- المنهج التابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي والذي أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين العمل الأدبي وبين البنى الاجتماعية. ولعل «لوسيان غولدمان» أن يكون أبرز النقاد الذين أسهموا في تطوير هذا التناول.

5- تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي ودور الصيغة، في آلية الخلق، كما طوره (ملمان باري) و (ألبرت لورد). ولا يعني هذا أن البحث طبق مناهج جاهزة أو نقلها من المجالات التي استخدمت فيها أولا إلى مجال جديد، ولا يعني ذلك أن هذا البحث يتبنى الأطروحات النظرية لهذه المناهج جميعا.

كل ما يعنيه هو تمثل الوعي النظري لهذه المناهج وما تثيره من مشكلات وما تحققه من إنجازات[424]. إن منهج كمال أبو ديب كما يتجلى هو جماع بين جملة من المناهج، ومحاولة صهرها ليشكل منها رؤية نقدية متكاملة، تنطلق من النص. ومكوناته اللغوية والأسلوبيّة، وتحدّد أنساقه ووظائفه، فالنص إلى جانب ذلك جملة من الدلالات والأبعاد التي تتنامى في محيط من التصورات والمفاهيم والموجودات، التي تحدّدها علاقات في فضاء النص الأدبي، وفي دراسات كمال أبو ديب يلاحظ المرء أنّه لا يركن إلى منهج بعينه لأنه يعتقد بقصور أدوات النهج الواحد عن الالمام بتحليل النص، وتشخيص مكوناته، ولذلك نراه يحاول المجانسة بين بعض المناهج المتقاربة في أساسات التحليل، ويشكل منها نموذجة النقدي، الذي يمكنه من التعامل مع النص وتحليله وطبيعي أن يكون للاتجاه، الأسلوبي البنيوي حضور في أعماله التطبيقية، وإن لم يشر إلى ذلك صراحة، ويمكن العودة إلى مؤلفاته النقديّة التي تتخذ من المفاهيم النقديّة الأسلوبيّة سندا لها في التحليل مثل مفهوم «الثنائيات الضدية» الذي قال به ميشال ريفاتير ومفهوم «الانزياح» الذي تقول به جميع الاتجاهات الأسلوبيّة وتحديد طبيعة شعرية الخطاب وأدبيته من خلال نسيجه اللغوي: الصوتي والصرفي المعجمي والتركيبي والدلالي. كما أننا نجد كمال أبو ديب يعتمد الاتجاه الأسلوبي الاحصائي في تحديد البنية الايقاعية في قصيدة أبي نواس مثلا والتي مطلعها

يا ابنة الشيخ أصبحينا ما الذي تنتظرينا

يحاول اكتشاف العلاقات التي تتشكل ضمنها البنية الإيقاعية في الأبيات، محاولا تطبيق وجهة نظره في النبر الشعري المجرد، والذي يتصل بالبيت الشعري من حيث هو خط أفقي من الوحدات الإيقاعية، والنبر اللغوي الذي يقع في الكلمات التي يتألف منها البيت بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة، تتشكل في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي ومن خلال تقسيمات الخليل بن أحمد لبحر الرمل يستخلص ما يلي:

الحركة الأولى (ب)

تبلغ نسبة (1) في (ب): $\frac{15}{24} = \frac{5}{8}$

تبلغ نسبة (2) في (ب): $\frac{9}{24} = \frac{3}{8}$

الحركة الثانية (جـ)

تبلغ نسبة (1) في (جـ): $\frac{9}{12} = \frac{3}{4} = \frac{6}{8}$

تبلغ نسبه (2) في (جـ) $\frac{3}{12} = \frac{1}{4} = \frac{2}{8}$

أي أن النسب هي: $\frac{5}{8}$ / $\frac{6}{8}$

$\frac{3}{8}$ / $\frac{2}{8}$

ويلاحظ: ارتفاع نسبة (1) في الحركة الثانية وانخفاض نسبة (2) انخفاض نسبة (2) في الحركة الثانية والحركة الأولى رغم ارتفاع نسبة (1) في الحركة الأولى وانخفاض نسبة (2) فإن نسبة (1) في الحركة الأولى أدنى نسبتها في الحركة الثانية والفرق يعيد بين نسبة (1) و (2) في الثانية: أي أن هناك عدم

انسجام وتوترا في الحركة، ولا يكتفي الباحث بتحديد النسب بل يحلل البنية الكلية للقصيدة آخذا في الاعتبار الأبعاد الدلالية «لحركة القصيدة ومن خلال ممارسة الإحصاء نرى الناقد يسعى إلى اكتناه العلاقات بين مكونات البنية الإيقاعية كما تتوزع في القصيدة[425] يقتبس محمد عبد المطلب هذا النص من كتاب كمال أبو ديب، ليدل على أن المنهج الإحصائي غير علمي لأنه يقوم على الابتسار، ويستعمل لغة ليست أدبية، ويضفي على العمل الأدبي طابعا غريبا والمنهج الإحصائي يقدم ملاحظات عاجزة عن تفسير النص[426]. وفي اعتقادنا أن محمد عبد المطلب غير موضوعي فيما ذهب إليه؛ لأنه ابتسر جزءا من عمل متكامل في تحليل نص شعري وأن ما استشهد به لا يقوم دليلا على منهج أبو ديب، والمطلع على الكتاب يدرك جدية البحث وموضوعية الباحث.

اشتمل كتاب محمد الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب في «الشوقيات» على دراسة أسلوبية تطبيقية لشعر أحمد شوقي وحلل الباحث شعر شوقي من جميع جوانبه العروضية والنحوية والبلاغية، وقد أدرك الباحث خصوصية التجربة الشعرية عن أحمد شوقي من خلال رصده جملة من القضايا الشعرية منها الجانب الموسيقي وتناوله في مجال البحور والقوافي وتوصل إلى أن شوقي لم يخرج على بحور الخليل وفسر هذه المحافظة بميل الشاعر إلى الاطار القديم المتوارث، وتناول بالبحث ظاهرة موسقى الحشو وهي إيقاع الأصوات وتركيبها في البيت وترددها في السياق الشعري، أما موسيقى التراكيب فقد وضح فيها تركيب الأصوات وتكرارها وترجيعها، والتزام الشاعر بالتركيب نفسه، من أجل إحداث كثافة موسيقية في خطابه الشعري. أما موسيقى المقاطع فقد مثلها التصدير وهو ترديد اللفظ ذاته في أول الصدر وفي آخر العجز أو العكس مع المغايرة في التركيب، وهي تشكل مع غيرها من العناصر طاقة موسيقية هامة في النص الشعري.

وضف الباحث مستويات أساليب الخطاب الشعري في التحليل ومنها مستوى الملموسات وأظهر من خلاله أساليب التعبير عن الحركة، ومستوى المرئيات: الصور، والهيكل الداخلي للكلام – التركيب والتقديم والتأخير، والاعتراض والزيادة. والأساليب الانشائية، وأساليب أقسام الكلام. ويتجلى نزوع الباحث إلى الاعتماد على بعض المعارف كالعروض وعلم الأصوات

والنحو والبلاغة لتحديد خصائص أسلوب شوقي في شعره، على الرغم من محاولة الباحث الخروج عن المنزع التقليدي في بحثه إلى النظرة اللسانية الحديثة في تحليل الخطابات. ومع ذلك كانت خطوته جريئة في ممارسة بعض المفاهيم الأسلوبيّة خطوة رائدة في هذا العمل التطبيقي الأسلوبي الذي جسد من خلال الباحث خصائص أسلوب الشوقيات، وإن افتقر في مواطن كثيرة إلى تعليل الظواهر التي كان يرصدها في أسلوب شوقي[427].

أما دراسة حمدان حجاجي: «حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة» فقد بدت فيها بعض ملامح الدرس الأسلوبي الحديث للخطاب الشعري[428] ورغبة في الخروج من أسر الدراسات التقليدية غير أن الرغبة والمحاولة جعلت البحث –على بعض ما فيه من جهد – يركن إلى المنهج التاريخي تناول رابح بوحوش«البنية اللغوية لبردة البوصيري» بمنهج وصفي تحليلي، ودرس ثلاثة فصول هي: الصوت والكلمة والجملة؛ أشار في الفصل الاول: إلى البنية الصوتة، وفيها حلل ظاهرة موسيقى الأصوات، ويعنى الباحث فيها بالوزن والمقاطع الصوتية والأصوات المكررة والقافية والتجنيس، وقد استوفى الباحث دراسة الظاهرة الموسيقية في البردة استنادا إلى الوصف[429] والتحليل الموضوعي واستعان الباحث في دراسة هذه الظاهرة بجملة من المعارف التي تهتم بدراسة الجوانب الصوتية والموسيقية في الشعر.

الفصل الثاني تناول البنية الصرفية، وفيها قسمان: بنية الأفعال، ويعني فيها بالصيغ البسيطة، والصيغ المركبة فيبرز خصائصها التركيبية والدلالية باعتماد علم الأصوات، فيصنفها بحسب المقاطع إلى أربع أصناف: كلمات ذات مقطع واحد، وكلمات ذات مقطعين، وكلمات ذات مقاطع ثلاث، وكلمات ذات مقاطع أربعة، ويوزعها حسب أنماط وصور تركيبها أو بنائها ويحدّد بعد ذلك دلالاتها وفي كل ذلك يستعين بالإحصاء ليمكّن لبحثه[430] يقينية في رصد الظواهر والصيغ الصرفية وتحليلها وفق بعديها الإبلاغي والتأثيري في السياق الشعري الذي وردت فيه.

الفصل الثالث البنية النحوية وفيها ثلاثة أقسام:

1– الجملة الطلبية وفيها ستة أنواع: الأمر والاستفهام والنهي والدعاء والترجي والنداء، فيحدّد الباحث أنماطها وصورها الأسلوبيّة والدلالية

ويسلك مسلك يخالف القدامى إلى حد ما في تحديد النداء فيعتبره جملة مركبة يحدّد أركان أداة النداء والمنادي والمنادَى ومضمون النداء.

2- الجملة الشرطية: يقسمها إلى أنماط وصور ويحلل بعض نماذجها ويفسرها، ويبرز سماتها التركيبية والأسلوبيّة.

3- الجمل ذات الوظائف: يتم فيها بجملة الفاعل والخبر والمفعول به والنعت والحال والتعليل والغاية، فيبرز نظامها وخصائصها التركيبية ويزعم الباحث أن هذا القسم مهم، لأنه يفتح آفاقا واسعة لدراسة وظائف الجملة العربية من خلال النصوص الأدبيّة، وهو يرجو الاهتمام بهذا الجانب لتحديد خصائصها التركيبية والأسلوبيّة، وقد اقتصر الباحث في هذه الرسالة على ما يغني لأن اتجاهه في البحث اتجاه لغوي أسلوبي[431] وعلى الرغم مما بذله الباحث من جهد علمي فقد أغفل جملة من الأدوات والمفاهيم الاجرائية في تحليل الخطاب الشعري، كما هي مطبقة لدى الباحثين الأسلوبيين العرب المعاصرين أمثال محمد العمري، ومحمد مفتاح، وعبد السلام المسدي، وسعد مصلوح، وصلاح فضل، ومحمد خطابي وسواهم، وإن ذكر بعضهم عرضا، فإن استثمار تجربتهم في بحثه ظلت قاصرة عن إدراك مراميها، وإن كان الذي قام به الباحث جهد علمي لا تنكر نتائجه الموضوعية في التحليل.

أما بحث رابح بوحوش «الخطاب الأدبي -دراسة أسلوبية» فهو بحث يعرّف بالأسلوبية نظريا ثم يتخذها وسيلة منهجية لتحليل نص أدبي من التراث العربي، ويعرّف بالأسلوبية أنها علم يرمي إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام المعيارية، ويهدف إلى علمنة الدراسة الأدبيّة، وانطلاقا من تحديد طبيعة الأسلوبيّة وماهيتها ومرتكزاتها في التحليل، يقدم الباحث مقاربة أسلوبية عن نص الأصمعي: «أعرابية على قبر زوجها» فيرى أنّه نص متميز بنمط من التفاعل البنيوي والدلالي، إذ أول ما يلفت انتباه القارئ فيه هو تمازج السرد والشعر، وتداخل الأغراض والأساليب، ثم يشرع في تحليل النص مشيرا إلى خصائصه الفنية والجمالية، متتبعا كيفية البناء الأسلوبي فيه، مركزا في تحليله على مكوّنات النص اللغوية، فتناولها وفق تدرجها اللساني، وهي الجوانب الصوتية والمورفولوجية والتركيبية والدلالية، والجدير

بالملاحظة في هذه الدراسة الأسلوبيّة هو القدرة التأويلية التي يظهرها الباحث، والتي تعمق رؤية النص، وتيسرّ فهمه، فتسهم كل وحدة لغوية منه في إثراء معناه[432].

لا يمكن للأسلوبي إجراء التعليل اللغوي الخالص للحدث الفني في القول الأدبي، إلا إذا كان بصيرا بخفايا تركيب الظاهرة اللسانية في مختلف تجلياتها، وهذا مما لا سبيل إلى استكشافه إلا بتمثل حقيقة المعرفة اللسانية بين عمقها النظري وبعدها التطبيقي. وبهذا تتحول المعارف النحوية والصرفية والصوتية وحتى المعجمية على يد المحلل الأسلوبي أدوات فاعلة تعطي دفعا لجهازه الآلي في المقاربة النقديّة، وهكذا تتحول المعارف اللغوية إلى علوم مساعدة للأسلوبية التي هي في ذاتها علم مساعد للنقد الأدبي[433]، وهذا الاجراء هو الذي اتبعه رابح بوحوش في تحليل «قصيدة البردة» للبوصيري، لأنه أدرك أن ماهية الأسلوبيّة هي البحث في كيفية تشكيل شبكة التركيب اللغوي في الخطاب الأدبي والعمل على إظهار طبيعة شعرية الخطاب أو أدبيته ولا مجال إلى إدراك هذه الغاية إلا بالبحث في متن الخطاب الآدبي، واكتناه أسرار مكوناته الأسلوبيّة البنيوية والوظيفية.

تناول محمد بوحمدي في مقالته – «تحليل لغوي أسلوبي لمقطوعة عمرو بن شأس الأسدي»–، مقطوعة ميمية مكونة من سته أبيات وهي من البحر الطويل[434]، استوفي الدارس شروط التحليل الأسلوبي لهذه المقطوعة الشعرية، بدأ التحليل من حيث بدأ النص، بمعنى أن مفتاح الدخول للتحليل كانت الوحدة اللغوية الأولى المكونة للخطاب، فذكر استهلال الشاعر للبيت الأول بفعل ماض مسند إلى ضمير المؤنث الغائب «أرادت» وأشار إلى مرجع الضمير في الفعل إلى زوج الشاعر وهي قريبة منه، وملاصقة له حسا ومعنى، ثم يتوسع في التحليل فيذكر أن الشاعر كان بامكانه – بل من الأنسب أن يستعمل ضمير الخطاب «أردتْ» لأنها الطرف الأساسي في الخطاب، والمعنية مباشرة بموضوع الحديث، ويستقيم الوزن لو استعملت الصيغة «أردت» ويشير من خلال ذلك إلى بحر المقطوعة فيذكر أنّه من الطويل الذي يجوز فيه فعول تفعيلة أولى بدلا من فعولن «أردتِ= فعول، أرادتْ= فعولن» وذلك مطرد كثيرا في البحر

الطويل بل إن الشاعر نفسه استعمل فعول مرتين في هذه المقطوعة، في البيتين الأخيرين: وإن = فعول، فإن = فعول . ومطلع المقطوعة المدروسة[435]:

أرادتْ عِراراً بالهوان، ومن يُرِدْ
عِراراً - لعمري - بالهوان فقد ظَلَمْ

وبعد إرجاع الصيغة الأولى إلى المستوى اللغوي الذي اعتقد الدارس أنّه يمكن أن يفي بالغرض الدلالي دون إشكال عروضي أو نحوي أو سوى ذلك، راح يتساءل عن سر العدول في ضمير الخطاب إلى الغيبة؟ وما هي الدلالة التي تتأسس على هذا الاستخدام؟ يجيب عن هذا التساؤل بتأويل يرى أنّه أقرب إلى الدلالة العميقة في النص، وهو أن «إحساس عمرو بن شأس بالمهانة، واستفظاعه لهول ما لحق ابنه من هذه المرأة دفعه إلى استبعادها وتغييبها من مجاله اللغوي، أي جعلها غائبة أو بالأحرى مغيبة بواسطة ضمير الغيبة، وهذا إيحاء بتغييبها من حياته، والتضحية بعِشرتها من أجل ولده الذي يملأ كيانه، والحاضر في ذهنه حضورا قويا، ونلمس هذا الحضور في تردد اسمه مرتين، في صدر البيت وفي عجزه». ويواصل الدارس تأويل الأبعاد الدلالية الخفية لضمير الغيبة فيجد أن الفعل ورد على صيغة الماضي، والماضوية فيه تومئ من طرف خفي إلى أن هذه الزوجة المشاكسةلم تعد تمثل بالنسبة للشاعر إلا جزءا من الماضي الذي فات وانتهى . إن استعمال ضمير الغيبة في الفعل «أرادت» وبناءه بناء ماضويا استعمال فني، وتكمن فنيته أو جماليته في كونه بوحا لا شعوريا لما يعتزم الشاعر تنفيذه والإقدام عليه ونعني به الانتصار لعاطفة الأبوة المجروحة، وإنصاف ابنه من هذه المرأة، ومن أي مخلوق كبُر شأنه أو صغر، ونفهم ذلك من استعماله للاسم «من» في الجملة: «من يُرِدْ عَراراً– لعمري– يالهوان فقد ظلم». و«من» تفيد استغراق جنس العقلاء، وتستوقفنا هذه البنية النحوية التي استخدمها، وهي الجملة الفعلية الشرطية فالخاصية الأساسية التي تمتاز بها الجملة الفعلية الشرطية أنها ليست لها مرجعية زمنية محدّدة، بل تنزع إلى الاطلاق... ولا ينتقل الدراس من تخليل البيت الأول حتى يستوفي شروط التحليل والتأويل، وينتقل إلى البيت الموالي وهكذا إلى نهاية المقطوعة، كما أنّه لا يأخذ بتحليل البيت مفردا معزولا عن باقي النص، بل يأخذ

في الحسبان تناغم النص وتكامله في إشارته إلى الخاصية المميزة للجملة الشرطية، وهي أنها ليست لها مرجعية زمنية محددة وأنها تنزع إلى الاطلاق؛ يشير إلى مضمون الجملة الموظفة في النص: «ومن يرد عرارا- لعمري- بالهوان فقد ظلم» فمعنى الجملة ينسحب على الحاضر كما ينسحب على المستقبل، ويلاحظ الدارس أن لفظة «الهوان» تتكرر مرتين في البيت الأول، في الصدر وفي العجز، وهذا التكرار تجسيد لغوي للمرارة التي استشعرها الأب من إيذاء ابنه . ولتأكيد إصراره على دفع الهوان، والحيلولة دون وقوعه مرة أخرى، استعان بتقنيتين لغويتين وهما:

1- أسلوب القسم «لعمري» وهو جملة اسمية اعتراضية تخللت الجملة الشرطية، ويتساءل الدارس عن القيمة الدلالية لهذه الجملة الاعتراضية؟ فهل يكفي القول: إنّما جيء بها استجابة لدواع عروضية أم أن لها أبعادا دلالية لا تتحقق بدونها؟. ثم يسعى إلى الاجابة عن هذه التساؤلات فيلمح إلى أن القيمة الدلالية المباشرة لهذه الجملة الاعتراضية هي تقوية مضمون الجملة الشرطية وتوكيده، أو ما عبر عنه من قبل بإصرار على دفع الهوان، ثم نجد الدارس يبحث عن الوجوه البنائية المتعددة التي يمكنها أن تؤدي القيمة الدلالية للصياغة اللغوية السابقة، ويأتي في آخر المطاف إلى تأويل صيغة الشاعر فرى أن الشاعر آثر الصورة التعبيرية التي ضمنها نصه لما لها من فرادة وتميز وخصوصية، ولما فيها من ثراء وخصوبة، ذلك أن «لعمري» في البيت تشكل حاجزا يفصل بين لفظتي: عرار، والهوان، فورودهما بهذا الموقع يوحي بأن الأب ويمثله ضمير المتكلم في «لعمري» يحول دون وقوع الهوان على ابنه عرار. ثم يقارن الدارس هذه الجملة بالجملة السابقة: (أرادتْ عَراراً بالهوان) ليلاحظ أن الهوان فيها يرد ملاصقا لعرار وملازما له. ولا يفصل بينهما حاجز لغوي.

أما الباء فهو حرف إلصاق يثبت ما أشار إليه الدارس، ولا ينفيه، ومعنى ذلك أن الهوان وقع بعرار أو وقع عليه، وإلا لماذا يغضب الشاعر ويثور على هذا الوضع.

2- والتقنية اللغوية الثانية هي إتيان الشاعر بجواب الشرط على صيغة الفعل الماضي المقترن بقد، فالحرف «قد» يفيد التحقيق والتوكيد إذا دخل على الفعل الماضي، كما أن الفعل الماضي نفسه أسلوب من أساليب التوكيد، وربما

صحّ القول: أن الشاعر خالف بين الشرط فجعله مضارعا والجواب فعجله ماضيا التماسا لهذا الوجه... لقد استعمل الشاعر مؤكدات أسلوبية شتى لنفي التخاذل والتردد ولتأكيد الإصرار على دفع الهوان، كما أن هذه المؤكدات من جهة ثانية صدى لنفسية الشاعر المتوترة... وكما يلاحظ فإن الدارس منا يسلط الضوء على النص ليكشف خصوصياته الفنية والاسلوبية فلا يترك البيت الأول لينتقل إلى البيت الموالي حتى يستوفيه بحثا وتحليلا، فهو يقف عند الجملة الشرطية الأولى طويلا فيرى أن حذف المفعول به لجواب الشرط «فقد ظلم» يمكن تقديره بهذا الشكل: فقد ظلمني، أو ظلم عشيرته، وتكبر الدائرة حتى تشمل الناس جميعا، إن إطلاق جملة جواب الشرط وتجريدها من القيود يجعلها تنطلق في أفق عريض من التأويلات تسبح في فيض زاخر من الدلالات. فالحذف في هذا السياق نمط من الافادة وشكل تعبيري متميز، ولو أن الشاعر ذكر المفعول به لأفسد علينا متعة الانطلاق والركض وراء الدلالات الهاربة المنفلتة.

وينتقل الدارس بعد ذلك ليستخرج الثنائية الأساسية في النص والتي طرفاها الزرجة والابن «عرار» وتتمظهر هذه الثنائية الأساسية في ثنائيات أخرى فرعية يوضحها الدارس على النحو التالي:

الزرجة ≠ الابن (عرار)

الأنوثة ≠ الذكورة

البياض (الزرجة بيضاء)≠ السواد (عرار أسود)

الفعل الماضي (أرادتْ) ≠ الفعل المضارع (يرُدْ)

ضمير الغيبة في الفعلين (أرادتْ ويردْ) الحضور (اسم عرار الظاهر مرتين).

الفاعل في الفعلين (أرادتْ ويردْ) ≠ المفعول به (عرار مرتين).

ويرى الدارس أن هذه الثنائيات تبرز تناقضا أساسيا بين الزوجة والابن (عرار) ولابد من حسم هذا التناقض، وهذا الصراع بتدخل حاسم، وقد قرر الشاعر حسمه بالانتصار لابنه، أي الانتصار لعاطفة الأبوة المجروحة، وإبعاد

الزوجة من حياته كما يفهم ذلك من ضمير الغيبة المستعمل في الفعل (أرادتْ) وكذلك من صيغته.

ويلاحظ الدارس أن مجرى الخطاب في البيت الثاني يتغير، إذ يلاحظ حضررا قويا للزوجة من خلال ثلاثة ضمائر للخطاب:

كنتِ / تريدين/ فكوني .

ويتنامى هذا الحضور، ويبلغ ذروته في البيت الثالث من خلال أربعة ضمائر للخطاب:

كنت/ تهوين / ظعينتي/ فكوني.

ثم يأخذ في التراجع والانحسار في البيتين الرابع والخامس:

فسيرى/ تقاسينها. على التوالي.

وفي البيت الأخير تختفي الزوجة نهائيا ولا يَرِدُ لها ذكر.

وما يمكن أن نشيد به في عرض مقالة محمد بوحمدي هو دقة الملاحظة والقدرة على التحليل والتمكن من المنهج الأسلوبي الذي كان رائده في الاهتداء إلى كشف الحجب عن هذا النص المتستر، كما نشير إلى استنتاجات الباحث الموضوعية والتي استند فيها إلى الإحصاء المعلل غير المجحف، وتصنيفة لبعض النتائج في جداول تركن إلى العلمية، وتقنع بقوة حجتها ومنطقيتها، وبذلك استطاع أن يدرس الظواهر الأسلوبيّة المشكلة لمجمل النص، ويحلل مستويات الخطاب أو جهات الكلام –بتعبير القدماء تحليلا أسلوبيا وجماليا.

إن الخطاب الشعري نظام من العلاقات الاشارية والوقائع الأسلوبيّة والأبعاد الدلالية، تتشكل وحداته اللغوية ضمن أنساق بنيوية يتحقق من خلالها نسيج النص وبها يحقق أدبيته 4 فيثير المتعة ويمنح الفائدة. وما دام الخطاب الشعري كذلك فإنه اكتسى طابعا خاصا في الممارسة النقديّة العربية الحديثة، وبخاصة تلك التي حاولت تطبيق المناهج اللغوية الحديثة عليه ، ومنها المنهج الأسلوبي الذي أعرب عن جدارته في تحليل الخطاب الشعرى وفق منظور شمولي ورؤية لا تستكين إلى الأحكام الانطباعية والارتجالية.

7 - تحليل الخطاب السـردي

إن التحليل الأسلوبي البنيوي والسيميائي للخطاب السردي العربي محدود النماذج، ونستطيع القول أن حجم هذه الدراسات لا يتجاوز متن الدراسات التي أنجزت وفق المنهج الاجتماعي أو التاريخي أو النفسي، والنزر القليل الذي أنشئ من دراسات وفق المنهج الأسلوبي البنيوي والسيميائي لا يسمح بخلق مستويات متباينة في استخدام تحليل السرد.

إن المتتبع لخطوات النظرية النقديّة المعاصرة في نقد الرواية والسرد عامة في العربية يستنتج أنها تقارب الخطوات التي ظهرت بها وقطعتها في الغرب، وهذا لا يعني أنها صورة طبق الأصل عنها، بل أعيد إنتاجها من جديد بأساليب مختلفة غلب على بعضها الابْتِسار في كثير من الأحيان، وحاول بعض الدارسين مراعاة خصوصيات السرد العربي، وكانت لهم اجتهادات موفقه في بعض المواطن، غير أنّ ملامح التأثر بالنقد الغربي بادية في أعمالهم، وأهم الرواد الغربيين الذين لهم أثر في النقد الأسلوبي والشعري العربي هم:

«باختين» و«رولان بارت» و«تودوروف» و«جيرار جنيت» و«جان ريكاردو» «أ.ج. غرماس» و«فلاديمر بروب» و«ميشال ريفاتير» و«جوليا كريستيفا» وسواهم.

إن تحليل الخطاب السردي في التجربة النقديّة العربية المعاصرة يهدف إلى تحديد إجراءات منهجية علمية وموضوعية، ولذلك وجدناه لم يقتصر في هذا السياق على المنجز من الورروث النقدى العربي؛ بل حاول تجاوز ذلك إلى فضاءات الثقافة العالمية والتفاعل معها، والأخذ منها بتمثل وتمكن، وأحيانا بابتسار، وفي كل الأحوال يظل طموح النقد العربي الحديث مشروعا، ويظل المنجز منه في مجالي التنظير والتطبيق جدير بالدراسة والتحليل.

إن غاية تحليل الخطاب السردي العربي هي تحديد الميزات اللسانية والأسلوبيّة، والسيميائية وذلك بدراسة وحداته الخارجية المشكلة لعلاميتها منذ العنوان إلى آخر فقرة في الخطاب، مرورا بدراسة نتيجه اللغوي والأسلوبي

وتحديد البنى الزمانية والمكانية فيه، إلى جانب تحديد شخصياته ووظائفها وطبيعة حوارها ومستويات الكلام في حكيها، ومن ثم محاولة تحديد الرؤية التي يتضمنها الخطاب السردي.

يقول تودوروف: «يبدو أن اتفاقا عاما قد تم في التحليل السردي للوقوف على ثلاثة مقاييس: الزمن، والرؤية، والطريقة»[436]. وتتفرع عن هذه المقاييس مقاييس أخرى لها علاقة حميمة بها، وبوساطتها تحقق وجودها، وهذه المقاييس متداخلة في الخطاب. تناول الباحث «محمد طول» في كتابه: «البنية السردية في القصص القرآني» مفهوم أسلوب السرد في القصص القرآني، فتحدث عن مقومات القصة، وأسلوب السرد القصصي في القرآن وتضمن هذا الإشارة إلى الحدث من حيث طبيعته وعلاقته بالزمان والمكان، فوجده منقسما في واقع السرد إلى نمط مألوف يقود إلى آخر غير مألوف، وإلى نمط تقود فيه الرؤيا الواقع نحو النهاية المرموز إليها، ووصل الباحث إلى ارتباط الحدث بالزمان والمكان لغاية فنية، وعند إغفالهما يكون الأمر للغاية نفسها، كما تناول بالدراسة: الشخصية وأسلوب السرد القصصي في القرآن فحدّد الأبعاد الجسمية والاجتماعية والنفسية للشخصيات في السرد والوظائف التي تؤديها فيه.

ووقف على الصراع وأسلوب السرد القرآني، ومن خلال نماذج قصصية توافرت على مختلف أنواع الصراع، وهو صراع يبدأ في أغلب نماذجة فكريا ويتحول إلى صراع مادي، تعتمد فيه الشخصية الشريرة القوة المادية المرئية، وتسير الشخصية الخيرة وفق إلهام إلهي، وينتهي الصراع في أغلب نماذجه إلى انتصار الخير على الشر[437].

ولم يغفل الباحث الاشارة إلى اللغة والأسلوب السردي في القصص القرآني.

وتحدث عن مفهوم الأسلوبيّة والأسلوب، وتوافق المبنى والمعنى في أسلوب السرد ولاحظ بأن أسلوب القص يختلف طولا وقصرا حسب المواقف، والحالات النفسية للشخصيات[438]، غير أنّه كان من اللائق أن يتحدث الباحث عن مفهوم الأسلوبيّة والأسلوب في بداية البحث لأن بحثه يتناول ظواهر أسلوبية وهي بنية السرد وما يشكلها. وبحسب التحليل الذي اعتمده الباحث

يمكن اعتبار بحثه بحثا أسلوبيا تطبيقيا في السرد القصصي للقرآن، وإلى جانب ذلك تحدث الباحث عن التناسب بين الجمل والآيات في أسلوب السرد القصصي في القرآن، ووقف على كيفية النظم الترتيبي للجمل، والآيات في السرد القصصي، فتبين المسوغ العقلي لترتيب الجمل ونظمها في نسق كلامي له معنى، والمسوغ اللفظي المتمثل في الوسائط النحوية، وما قامت به من وظائف تنسيقية في الأسلوب السردي. واحتلت ظاهرة التكرار في البحث مقاما حسنا وأظهر الباحث وظيفة التكرار في أسلوب السرد القصصي في القرآن، وكان للتوافق الصوتي داخل الكلمة والجملة مجاله في البحث، وألمح الباحث إلى موافقة الأصوات لما عبرت عنه من أحداث، وموافقة الأصوات للشخصيات[439]، وتجسيد القصص من خلال الصورة الصوتية المعبرة لشد انتباه المتلقي والتأثير فيه. إن البحث بما اشتمل عليه من أبواب وفصول يظل جهدا متواضعا، لأنه لم يعتمد المراجع الأساسية في المنهج الذي حاول استثماره في دراسته، كما أنّه لم يحدّد أدواته الاجرائية تحديداموضوعيا، وكان ذلك سببا في عدم رصد الظواهر المدروسة رصداعلميا، وأما ما ذهب إليه من تأويلات تخص بعض وظائف أسلوب السرد القصصي في القرآن. فهي تأويلات على أهميتها تظل في حاجة إلى تحديد مسوغاتها، ولو ضبط الباحث منهجه ومنظومته المصطلحة لوصل إلى نتائج أكثر علمية وشمولية.

يقول محمد زغلول سلام: «نعني بالأسلوب الصورة التعبيرية التي يصوغ بها الكاتب قصته متضمنة اللغة والعبارات والصور البيانية والحوار وما إليها من عناصر الصياغة وفي هذا الأسلوب تتجي براعة القاص في العرض وفي التأثير»[440].

ويحاول بعض نقاد القصة الربط بين الأسلوب والمضمون في القصة شأن غيرهم من نقاد الشعر، وهؤلاءهم في الغالب من اتباع الاتجاه الواقعي. ويسند محمد زغلول سلام رأيه في الأسلوب في السرد القصصي إلى قول «ليدل Liddel؛ يمكننا القول: بأن الأسلوب لا ينفصل عن المعنى إذا أردنا المعنى الاجمالي كما ذكره «ريتشاردز» عندما حلّل الأسلوب إلى أربعة عناصر وهي: الإدراك Sense والشعور Feeling والنغمة Tone والغرض Intention .

ويذكر الباحث سلام» ما نقله «موباسان» من «فلوبير»: «إن كل معنى يراد التعبير منه لا بد له من كلمة للدلالة عليه، وفعل لحركة وصفه لبيان ماهيته، ولهذا فإن على الكاتب أن يبحث حتى يصل إلى تلك اللفظة والفعل والصفة»[441].
ويرى واسيني الأعرج أن الأسلوب نتاج للوحدة الجدلية بين الذاتي والموضوعي، بين العام والخاص في العمل الفني، وهذا الطرح حول الأسلوب أخذ الكثير من مجهودات المنظرين والنقاد والأدباء (3)، وأشار الباحث في تحليل روايات الطاهر وطار إلى بعض الإجراءات الأسلوبيّة ومنها تحليله ظاهرة الزمن في هذه الروايات وإشارته إلى تقنية الفلاش باك في البناء الروائي وما يشتمل عليه من امكانات تعبيرية، وتوظيف التراث في السياق الروائي، وهو شكل من أشكال التناص الذي يعتمده «وطار» في أعماله الروائية، وحدد الباحث خصائص أسلوب «وطار» الذي يراه اتسم بسمة تعليمية مباشرة، واستعمال «الحوارات الداخلية» أو «المونولوج» وهو تقنية أسلوبية ظهرت في «الزلزال» وغيرها.. إلى جانب «الحوار الخارجي» أو «الديالوج» الذي كان له حضور كبير في مجموع أعمال «وطار» وقد تناول مجموع هذه الظواهر الأسلوبيّة الباحث واسيني على الرغم من تركيزه على البعد الاجتماعي في الخطاا الروائي[442].

ومن الدراسات التي اعتمدت الأسلوب الأدبي موضوعا لها بحث عبد الجميد بوزوينة حول: «بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي. دراسة وصفية تحليلية فنية»[443].

استقام البحث على خمسة فصول؛ تضمن الفصل الأول الحديث عن طبيعة البناء العام للمقالة الأدبيّة، كما تبدو في «عيون البصائر» ومختلف العلاقات التي تتحكم في أجزاء المقالة ونموها الداخلي. وتضمن الفصل الثاني دراسة البنى الإفرادية، وسر اختيارها ووظيفتها البنيوية والدلالية، واشتمل الفصل الثالث على دراسة البنى التركيبية والوقائع الأسلوبيّة التي تنتظم فيها المفردات، مع تحديد أسرار البنية التركيبية في نثر الإبراهيمي.

وتناول في الفصل الرابع الظواهر الصوتية في مقالة الإبراهيمي وأبعادها الإيقاعية والجمالية.

ودرس الفصل الخامس الصورة جماليا ووظيفيا، ويرى في هذا السياق أن أساس شاعرية النثر يكمن في طريقة استخدام اللفظة في النص الأدبي [444]، وهو في هذا المجال يتمثل قول «صلاح فضل» الذي يرى أنّه ليس: «هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية وإنّما هناك أساسا «تشعير» للكلمات المستخدمة»[445] ويحدث تشعير الكلمات–بإعطائها بعدها الشعري–من خلال تركيبها وفق نظام لغوي مخصوص، وكلما كان هناك إتقان في صناعة الشعر أو النثر، كلما حقق الخطاب شعريته، وأحدث في المتلقي تأثيرا جماليا خاصا.

لقد عزز الباحث عبد الحميد بوزوينة بحثه بجداول وإحصائيات مكنته من رصد الظواهر الأسلوبيّة في مقالة الإبراهيمي ومكنته من وصف التشكيل اللغوي وطرائق النظم، هذا بالإضافة إلى ما قام به من إحصاء دقيق لبعض الظواهر، والإحصاء جانب مهم –في إعتقادنا– في دراسة الظواهر الأسلوبيّة لأنه يضع يد الدارس على الحقائق اللغوية المستخدمة، ويحدّد كثافتها وتواترها مقارنة مع الظواهر التي تظهر بصورة قليلة، وليس الإحصاء المجرد مهما إذا لم يعزز بتحديد كيفية تشكيل الظواهر الأسلوبيّة، وتحديد الوظائف التي تقوم بها. ولم يغفل الباحث عبد الحميد بوزوينة هذه الخصائص في التحليل، إن ما يطبع هذا البحث هو الاستعمال الموفق للأدوات الإجرائية في التحليل الأسلوبي الذي يجعله يحقق صفة العلمية عن جدارة على صغر حجمه وعدم إسهابه وتفضيله الحديث في جميع الظواهر الأسلوبيّة في مقالة الابراهيمي.

اهتم الباحث موريس أبو ناضر بدراسة أنساق الحكي ومكوناته الداخلية معتمدا المنهج اللساني في دراسة بعض النصوص الروائية العربية وعلى الرغم من محاولة تجاوز الأطروحات المنهجية السابقة كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، فإن الباحث لم يستطع التنصل من هيمنة المناهج السابقة عليه، ولذلك وجد نفسه يسعى إلى إقامة التوازن ورفض القطيعة مع المنجز من المعرفة النقديّة السابقة، ولذلك كانت: «القراءة الألسنية للنص القصصي هي الشرط الضروري لقراءته التاريخية»[446]، وموريس أبوناضر باعتباره ناقدا لسانيا–ويمكن أن نعده ناقدا أسلوبيا تجاوزا–«لا يتخلى عن علاقة النص بعالمه التاريخي، ولايفصل النص عن الأفكار السابقة التي حددت

هيكله، وحددت ذاته الظاهرة والباطنة، وإنّما يسعى إلى استيحاء هذا التاريخ كلما دعت الحاجة، ومن ثم تسخيره بشكل يتماشى مع النهج الذي ارتضاه؛ وهو جعل القراءة الداخلية للنص، مركز الثقل وبالأحرى نقطة الارتكاز التي تتمحور حولها «خارجيات» النص من علم النفس الأدبي إلى علم الاجتماع، وتاريخ الأفكار، والفنون»[447]. والباحث هنا لا يخرج عما ذهب إليه الناقد «بيار ماشيري» القائل بضرورة استثمار اللسانيات في تحليل النص الأدبي دون إغفال بعده السوسيولوجي، وتناول «موريس أبو ناضر» جملة من القضايا في تحليل السرد وهي المستويات اللسانية ودراستها من خلال مستوى الوظائف ومستوى الأعمال ومستوى السرد، ومستوى المعنى، وقد استفاد أبو ناصر من جملة من النقاد المعاصرين .أمثال: «غريماس وبارت وبروب» وتتجلى استفادته من هؤلاء النقاد فيما أقبل عليه من استعمال لمناهجهم ومفاهيمهم في تحليل الخطاب الروائي، لقد اعتمد «أبو ناصر» دراسة البنية الداخلية للخطاب دون الأخذ بعين الاعتبار العلاقات الخارجية إلا ما ألمح إليه الخطاب صراحة، وقد كشف الناقد العلاقات الرابطة بين عناصر الخطاا الروائي، ومن خلال ذلك حدد البنيات التي يتكون منها نظام الخطاب، وقد أفاد الناقد من الدراسات البنيوية والأسلوبيّة ومن ثم كان منهجه اللغوي في دراسة الظاهرة الأدبيّة آخذا طابع الأسلوبيّة البنيوية، فالأسلوبية في هذا العمل انتهجت مستويين: المستوى الأول يعتمد الألسنية ويركز على وصف البنية الخاصة بالأدب وهي المجال اللغوي. والمستوى الثاني يعتمد دراسة الوظائف، والأعمال، ومستوى السرد، ومستوى المعنى.

يعتبركتاب «أسلوبية الرواية» لحميد لحمداني مدخلا نظريا لقيام أسلوبية جديدة لدراسة الفن الروائي، لذلك يميل إلى تأمل طريقة تعامل الدراسة الأسلوبيّة السائدة سلفا مع الفن الروائي، كما يحاول تبين الفروق الجوهرية الكبرى بين أسلوب الشعر الغنائي وأسلوب الرواية خصوصا تلك التي تفرضها خصائص النوع الأدبي ويتساءل: ماهي حدوود فعالية التحليل الأسلوبي اللغوي والبلاغي بالنسبة للرواية؟

أما المحاور الأساسية في الدراسة فتأتي على الشكل التالي:

1- أسلوب الرواية ونقد الأسلوب الروائي.

2-الأسلوب في نطاق الحوارية والمنولوجية.

3-الأسلوب وبلاغة الرواية (الكناية-الاستعارة-الاستعارة التمثيلية).

4-اللغة والأسلوب في الحكي.

5-الرواية المقولات البلاغية اللامحدودة.

6-الحوارية - التهجين - الحوار الخالص، تحليل وجهة نظر باختين[448].

يقول حميد لحمداني «ومن المفارقات المثيرة للانتباه أن كثيرا ممن مارسوا النقد القصصي والروائي في العالم العربي إلى حدود منتصف هذا القرن كانوا يدرسون الرواية بالمقاييس البلاغية المأثورة، وهي مقاييس نشأت أساسا من خلال تأمل ودراسة الظواهر الجمالية في الشعر والنثر الفني واعتمدت بشكل جوهري على رصد الظواهر الجمالية الجزئية، ولقد كان من الطبيعي أن تخيب الرواية كل آمالهم المعقودة على هذا الفن الجديد الذي كان قد أخذ في اكتساب إعجاب كثير من المثقفين بين الفئات الاجتماعية المتوسطة، وكان السبب الأساسي في خيبة أمل هؤلاء النقاد هو أنهم لم يجدوا في لغة الرواية نفس إشراقة العبارة وتألقها المعهودين في الكتابة الشعرية أو في الخطب والرسائل الفنية، ولعل كثير منهم كانوا يطرحون سؤالا كالتالي: كيف يمكن لفن يفسح المجال لكل ضروب وأصناف الأساليب الاجتماعية «المنحطة» أن يضاهي لغة الشعر العليا؟»[449] الواقع أن الرواية لم تمتثل لشروط البلاغة، ولم تقتنع بدراستها الجزئية. كما أنها لم تستقر على نمط واحد من الكتابة واقتضى ذلك التفكير في مناهج نقدية كفيلة بدراسة هذه الظاهرة الأدبيّة، وكان من بين المناهج التي تسعى إلى دراسة الوقائع الأسلوبيّة في الخطاب السردي والروائي بخاصة أسلوبية الرواية، وما قام حولها من أبحاث تأسست في أغلبها خارج الثقافة العربية، وكانت تهدف إلى استيعاب تقنية الرواية ومقوماتها الفنية، ويأتي كتاب«أسلوبية الرواية» لحميد لحمدان محاولة أولى في النقد العربي يضع إشكالية ما يسمى ببلاغة الرواية وأسلوبيتها على بساط البحث، ويتناول العمل الروائي في صياغته شكلا ومضمونا.

إن أسلوبية الرواية حسب حميد لحمداني عليها أن تراعي جانبين أساسيين هما:

1- ضرورة دراسة العناصر الأسلوبيّة الصغرى في ضوء مجموع النص، وذلك لكي تحتل موقعها الفعلي بالنسبة للنسق العام.

2- ضرورة مراعاة الخصائص العامة للنوع الأدبي الذي ندرسه أسلوبيا»[450].

يحاول الباحث حميد لحمداني في كتابه «أسلوبية الرواية» التركيز على ما يدعوه «بخصائص النوع الأدبي الروائي»[451] وهو يحاول تأصيل خصائص هذا النوع الأدبي، لأنه يرى أن الدراسات التي تناولت الرواية أهملت الفروق الجوهرية بينها وبين غيرها من الأنواع الأدبيّة الأخرى وبخاصة الشعر، ولذلك كانت الدراسات التطبيقية العربية للفن الروائي تستعمل مقاييس تحليل الشعر نفسها، فتهتم بالصورة واختيار أجود الأساليب وأسماها، مع الحرص على المطابقة التامة بين الكاتب وأسلوبه[452]، وحسب «حميد لحمداني» أن هذه المنطلقات النقديّة لها خطورتها العلمية في ميدان التعامل الأسلوبي مع الرواية. وهو لا يغفل إشارة «محمد غنيمي هلال» إلى هذه الظاهرة، بل يعتمد عليه في تأكيد هذه الملاحظة، وبعد تضمينها بحثه نراه يفصلها. يقول محمد غنيمي هلال أن:«الكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو بسبيله، فإذا كان هذا الجنس قد اقتبس عن بلد أجنبي، فلذلك تأثير في الكاتب فيما يصور من مشاعر، وأفكار، ويتأثر الكاتب كذلك حين يختار الكلمات، وحين يبحث عن صور البيان الملائمة لموضوعه، وهذا لا يمنع من أن تظهر في وحدة العمل الأدبي أصالة الكاتب وطابعه الخاص، كما لا يمنع أن يخضع الكاتب فيما يكتب لقوانين لغته وأصولها» يحاول لحمداني تفريع هذه الملاحظة التي سجلها محمد غنيمي هلال، يستخرج منها المظاهر الأسلوبيّة لكل نوع أدبي:

1- المظهر اللغوي: يقتضي الخضوع لقوانين اللغة التي ينجز بها الخطاب، وقد اضطلع بدراسة هذا الجانب الأسلوبي اللغويون لأنهم توقفوا عند حدود الخطأ والصواب واحتكموا إلى قواعد اللغة الجاهزة.

2- المظهر الإبداعي الفردي: وهو لا يخلو من الخضوع إلى تقليد الأشكال البلاغية الموروثة. مع محاولته .تجاوز التقليد، وتحقيق ذاته من خلال الموروث نفسه، باستخدام طرائق جديدة تكشف عند التحليل.

3– المظهر الخاص بالنوع الأدبي: يحترم فيه المبدع الخصائص الكبرى للنوع لأنه إذا حاول تغييرها جذريا، يخرج دون شك إلى نطاق نوع أدبي آخر، ولذلك يخضع مبدئيا للنوع مع محاولة دائمة لتطعيمه أو إعطائه بعض ملامح الجدة[453].

وانطلاقا من هذا التحديد المختصر للخصائص النوعية، وعلى الرغم مما يكتنفه من تعميم وعدم ضبط يقارن الباحث بين أسلوب الشعر الغنائي وأسلوب الرواية سواء كانت «منولوجية» ذات صوت رئيسي، أو كانت رواية «حوارية» أي ذات أصوات متعددة كلها رئيسية.

ويذهب الباحث إلى أن أسلوب الشعر الغنائي أو القصيدة الغنائية يتميز بأحادية الأسلوب وفرديته، وقد يلتقي مع أسلوب الرواية المنولوجية، بينما أسلوب الرواية الديالوجية متعدد بالنظر إلى تعدد أصواتها[454].

وفي حقيقة الأمر أن ما يذهب إليه الباحث فيه ضرب من المصادرة على طبيعة الأدب مهما كان نوعه، لأن الأدب في اعتقادنا يقوم على التجريب المستمر ومحاولة تحديد أسلوبه وفق نوعه أو جنسه فيه ضرب من المصادرة. فعلى الرغم من ذاتية القصيدة الغنائية فإنها لا تخضع خضوعا نهائيا إلى أحادية الأسلوب، وقد تتنوع أساليبها بتنوع تشكيلها اللغوي في بنيته ووظيفته. كما يحدث ذلك بالنسبة للرواية المنولوجية، ولذلك نقول بأنه ليس هناك تنظيرا نهائيا للأنواع الأدبيّة بمعنى أنّه ليس هنناك قوالب جاهزة ونهائية للأنواع الأدبيّة، تحدّد طرائق صوغ الأسلوب في الرواية أو القصة القصيرة أو الشعر أو سوى ذلك، ومع ذلك يظل ما قام به الباحث حميد لحمداني جهدا له مكانه في واقع النقد الأسلوبي العربي الحديث، وذلك لما قام فيه الباحث من رصد لأهم التقنيات الأسلوبيّة في الرواية.

تناول وليد نجار في كتابه «قضايا السرد عند نجيب محفوظ» عناصر أساسية في التقنية الروائية محاولا الاستفادة من منهجيات عصرية معتمدة في النقد الحديث، وذلك بتطبيق مقاييس موضوعية ومعايير نوعية تتمتع بدرجة عالية من الكلية والشمولية، ويبدو ذلك من خلال ما استخلصه الباحث من الإحصاء والرصد والتصنيف، الذي اثبت به دقة الاستنتاج ووضوح المعالم،

وأهم من استفاد الباحث من دراساتهم هم «جيرار جنيت» «Gerard Genette» و«جان ريكاردو» «Jean Ricardou» وهو يعتقد أن دراساتهم لا مجال فيها لإصدار الأحكام الانطباعية، فهي على العكس تعتمد على عينات محكمة ومبوبة بشكل علمي يساعد على تأليف عدة صالحة حاول تطبيقها على لون من ألوان أدب «نجيب محفوظ» في إطار بحث قائم على الدراسة الداخلية، وكان «السرد»«Narration» محور البحث في هذه الدراسة لأن اللغة الروائية التي يقوم عليها بنيان القصة عند القصصيين وبالتالي عند «نجيب محفوظ» إذ نجد في السرد الحوار والأسلوب غير المباشر، والوصف، والتحليل النفسي، والتصرف الزمني في أحداث القصة، وتكرار الحدث، أو الكلام، ثم اختيار صيغة العمل في القصة، وأخيرا علاقة القصص بما يكتب.

وتؤلف هذه القضايا التي ذكرها الباحث مادة الدراسة في بحثه؛ عرض في القضية الأولى؛ علاقة زمن الرواية «Temps de L'histoire» عند محفوظ، بزمن السرد «Temps de la narration» فأوضح تحرك زمن السرد قياسا إلى زمن الرواية العام، وكان «المشهد» «Scéne» وهو غالبا حوار، و«الايجاز» «Sommaire» وهو الأسلوب غير المباشر، و«التوقف» «Pause» ويتألف من الوصف والتحليل النفسي، ثم «القطع »«ellipse» وهو القفزات الزمنية، فروع هذه القضية، لأن لكل فرع من هذه الفروع، مستوى مختلفا بالنسبة إلى سرعة الزمن السردي، ولأنها مجتمعة، تؤلف زمن السرد وعلاقته بزمن الرواية. ثم انتقل إلى القضية الثانية وفيها عرض نوعا آخر من علاقة السرد بالرواية وضمنها موضوع «التصرف الزمني «Anachronismee» كما ورد في السرد عند محفوظ، وهو رجوع إلى نقطة انطلاق أساسية يتخذها محفوظ في سرده، استنادا إلى زمن روايته. وتناول في القضية الثالثة، علاقة ثالثة بين السرد والرواية عند محفوظ، هي علاقة «تواتر» «Frequence» أي تكرار الحدث الروائي من ناحية أو مقاطع السرد من ناحية أخرى.

وعرض في فروع هذه القضية الموضوعات المتعلقة بها، وأولها نماذج التواتر، أي أنواع التكرار في السرد والرواية عند محفوظ، ثم الوحدات الزمانية، وهي الألفاظ الدالة على الزمن، والمتكررة في السرد، ثم «التعاقب» «Diachronic»

، و«التعاصر» «Synchronie» وهما موضوعان متعلقان بتتابع الأحداث، الواحد بعد الآخر، أو سيرها في وقت واحد في قصص محفوظ، ثم «التحول» «Altemance» وفيه يتحول السرد من خطة السائد في الرواية، إلى خط آخر ثانوي، تنتج عنه «زمانية» «Temporalite» مختلفة عن زمانية الرواية الأساسية، وأخيرا الوصف.

وفي القضية الرابعة درس السرد عند محفوظ باعتباره عملية لنقل الخبر، أي الصيغة «السردية» «Mode narrative» التي تتم بوساطتها عملية النقل هذه، وعالج في قسم أول، نماذج الخطاب عند محفوظ، من «خطاب سردي» «Discours narrativise» «خطاب بديل» «Transpose» ثم إلى «خطاب منقول» «Rapporte» وهي الأشكال التي يأتي الخطاب فيها مؤلفا الحركة السردية في الرواية.

وفي قسم ثان؛ عرض للشخصية التي تقوم وجهة نظرها بدفع السرد إلى الحركة.

وفي قسم ثالث تناول موضوع التركيز أوالتبئير «Focalisation» أي تركيز السرد عند محفوظ على موضوع أساس، أو جانب من القصة للتمكن من اظهار وجهة النظر، أو الرؤية العائدة إلى هذا الموضوع.

وتناول في القضية الخامسة موضووع «الصوت السردي» «Voix narrtive» أي ما يتركه محفوظ من أثر شخصي في ما يكتب.

وتحيط فروع هذه القضية بنماذج السرد، أي بالطرق التي يعتمدها محفوظ في السرد، فيكون حاضرا في القصة، أو خارجها، كما أن علاقة محفوظ بقضيته تكون مختلفة المستويات، سواء أكان ذلك على صعيد حضور شخصه أم على صعيد غيابه.

ولقد رتب الباحث فصول كتابه حسب التدرج المنهجي وهي خمسة تناول الفصل الأول زمن السرد وزمن الرواية وعرض فيه العناصر التالية: 1 ضبط محوري الزمن، 2–سرعة السرد وتفرع عنها. أ–المشهد، ب–الإيجاز، جـ التوقف د–القطع. أما الفصل الثاني فتناول فيه: التصرف الزمني وعرض فيه إلى العناصر التالية: 1–نظام زمن السرد، 2–الرجعات والتوقعات.

والفصل الثالث تناول فيه: التواتر، وتفرعت عنه العناصر التالية: 1-نماذج التواتر، 2-الوحدات الزمنية 3-التعاقب والتعاصر. 4-التحول. 5-الوصف، أما الفصل الرابع فعالج فيه: الصيغة السردية وعنها تفرع: 1-نماذج الكلام، 2-التصور السردي، 3- التركيز، والفصل الخامس تناول فيه: الصدى السردي وعنه تفرعت المباحث التالية. 1-نماذج سردية 2-المستويات السردية 3-الكاتب والقصة.

وما يجمع بين هذه الفصول وما تفرع عنها من مباحث هو تناولها لثلاث مستويات أساسية وهي: السرد، والرواية، والروائي. في الفصل الأول والثاني يشترك السردوالرواية في علاقة زمنية تساعد على التعرف إلى وظائف السرد عند محفوظ انطلاقا من سرعته الزمنية من ناحية، ومن سرعة زمن الرواية من ناحية أخرى، وإلى التصرف الزمني، كما يظهره السرد في إحاطته بأحداث القصة عند محفوظ. وتعتبر هذه العلاقة الزمنية أساسا لذلك تصدرت البحث، مشيرة إلى وظائف السرد المهمة في القصة عند محفوظ.

في الفصل الثالث يشترك السرد والرواية معا في موضوع «التواتر» كما أتى توظيفه في قصص محفوظ.

أما الفصلان الرابع والخامس فيشترك فيهما السرد والرواية والروائي (محفوظ). أي أن العلاقة ذات مستويات ثلاثة تهتم بالطريقة التي كتب بها محفوظ قصصه، وبعلاقته المباشرة أو غيرالمباشرة بما كتب.

ويقوم المنهج الذي اتبعه الباحث على دراسة البنية الداخلية فهو ينطلق من المصادر مباشرة، ليقف على قضايا السرد فيها.

ولقد شفع دراسته بالإحصاء في كثير من الموضوعات، ورصد من خلالها أهم القضايا المعالجة ووصل إلى استنتاجات موضوعية، قامت على عرض الجانب التقني والأسلوبي أولا ثم انتقلت إلى الجانب الدلالي، وكان الإحصاء في كل ذلك مدعما لهذه الاستنتاجات الموضوعية، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أنّه لا ينحرف في بحثه هذا عن اتجاه الأسلوبيّة البنيوية الإحصائية كثيرا لأنه حاول تناول بعض الإجراءات الأسلوبيّة بالبحث، وأظهر خصوصيات بناء الأسلوب بصورة عامة في بعض النماذج المدروسة من روايات نجيب محفوظ.

أ- تحليل ظاهرة الزمن في الخطاب السردي:

تحتل ظاهرة الزمن في الرواية حيزا كبيرا في النقد العربي الحديث، لأنها تقنية من التقنيات التي يلجأ إليها الروائيون للتلاعب بالزمن الروائي. وقد استفاد النقد العربي في دراسة هذه الظاهرة من أعمال جيرار جنيت وجان ريكاردو وفيليب هامون وسواهم.

النظام الزمني: إن زمن العالم المتخيل غير منظم حسب تسلسل زمني طبيعي أو تاريخي، ولا تخضع جمل النص الروائي إلى ترتيب زمني مسبق الصنع، بل القارىء هو الذي يقوم بإعادة تكوين النظام لحظة التحليل.

تعتمد دراسة النظام الزمني في النص الروائي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في السرد، وترتيب تتابع هذه الأحداث في الزمن الروائي.

فإذا كان زمن الرواية مرتبا ترتيبا مصوصا، فليس شرطا أن يتقيد الزمن السردي به، ولا يمكن للمقاطع السردية التقيد بهذا النظام الزمني.

وقد تنبه النقد الحديث بمناهجه الأسلوبي البنيوي والسيميائي إلى الظاهرة الزمنية في السرد، وتناولها وفق إجراءات موضوعية مكنته من التمييز بين أنوع الترتيب الزمني.

وفي هذا السياق يقول حميد لحمداني: «غالبا ما يلجأ الروائيون –خلافا لما كان يجري في القصص الخرافي القديم–إلى إحداث تفاوت واضح بين زمن السرد، وزمن الأحداث، والغاية من وراء ذلك هي إرضاء الحس بالجديد لدى القارىء، وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية، وجعله بصورة عامة يواجه عملا متميزا عما هومألوف لديه، أي عملا يخلخل أفق انتظاره إذا نحن استخدمنا بعض عبارات أصحاب جماليات التلقي، والمعروف أن هذا هو المبدأ نفسه الذي كان يقوم عليه تعريف البلاغة القديمة للأسلوب، باعتباره انزياحا عن المعيار السائد في الكتابة الإبداعية[455]. إن هذا الفعل الروائي في تكسير الزمن يرضي رغبة القارىء، ويحقق متعته، وإحساسه بالجمال.

يقول جيرار جنيت: «عندما نقرأ مقطعا سرديا في رواية ما، يبدأ بمقطع كهذا: «قبل ثلاثة أشهر» يجب أن تأخذ في الاعتبار أن هذا المقطع قد أتى متأخرا في

نقل الخبر، مع العلم أنّه مفروض أن يأتي مقدما في تسلسل أحداث الرواية»[456]، وللخبر زمنان: زمن الموضوع المخبر عنه، أي زمن الرواية، وزمن الإخبار، أي زمن السرد، وتدعو هذه الثنائية إلى استنتاج وظيفة من وظائف الخبر هي اقحام زمن داخل زمن آخر[457] ومن هنا تبدو ظاهرة التصرف في الزمن في العمل الروائي، وتحديد هذه الظاهرة يقتضي تحديد نقطة انطلاق سردية يلتقي فيها زمن السرد بزمن الرواية، ونقطة الانطلاق هذه مفترضة أكثر مما هي حقيقية وهي تسهم في تحديد التصرف وفق الأساليب والتقنيات الواردة في النص.

لم يلتزم سعيد يقطين في كتابه «القراءة والتجربة» بتحديد مفهوم الزمن كما ذهب إليه «ريكاردو وجنيت وتودوروف» بل انطلق في التمييز في هذا من قاعدة لسانية تفرق بين الزمن الصرفي والزمن النحوي كما يطرحها تمام حسان في كتابه: «اللغة العربية معناها ومبناها»، ويرى يقطين أن زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وفي نجويته هاته يعطي للقصة زمنا هو زمن الخطاب. لذلك فخطية زمن الخطاب ليست إلا شكلية (صرفية) ومن خلاها يتم تزمين زمن القصة[458]. ووفق هذا التقسيم الزمني درس يقطين نماذج من الرواية المغربية دراسة وصفية تحليلية فحدّد من خلال ذلك توظيف التقنيات الأسلوبيّة لتصريف الزمن في الرواية[459].

إن دراسة النظام الزمني في السرد، تقوم على مقارنة ترتيب الأحداث في السرد من ناحية، بترتيبها وفق زمن الرواية من ناحية أخرى، وثمة طريقتان للمقارنة: تبرز الأولى داخل المقطع السردي الواحد، أي «البنية الصغرى» «Micro-Structure»، والثانية داخل الموضوعات السردية في الرواية، أي «البنية الكبرى» «Macro-Structure». ومن خلال تحديد هذه البنيات في النص، وترتيبها زمنيا، وضبطها في معادلات يمكن جمعها في لائحة مفصلة لموضوعات السرد ومقابلتها بزمن الماضي والحاضر والمستقبل، ثم إحصاء الموضوعات والأزمنة ورصدها واستنتاج مقوماتها الفنية والجمالية في النص وتحديد وظائفها وأبعادها[460]، وهذا ما قام به الباحث وليد نجار في دراسة روايات نجيب محفوظ[461]. وسيزا أحمد قاسم في كتابها «بناء الرواية». دراسة مقارنة

لثلاثية نجيب محفوظ»[462]. ونبيلة إبراهيم في كتابها: «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة[463]، وموريس أبو ناضر في كتابه «الألسنية والنقد الأدبي»[464] وسواهم.

1- السرد الاستشرافي: Prolépses

عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه، وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسلَ الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مسقبلية، ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، ويمكن توقع حدوث هذه الأحداث، وهذا الأسلوب السردي يقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث:

أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجارز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من خلال ذات في الرواية، وأهم ما يميز هذا النوع من السرد، أنّه يقدم معلومات لا تتصف باليقينية، فما لم يتم الحديث بالفعل، فليس هناك ما يؤكد حصوله، ولذلك كان أسلوب السرد الاستشرافي شكلا من أشكال الانتظار[465]، وكان اهتمام النقد الغربي الحديث بهذا الأسلوب السردي كبيرا، بل ذهب فيه إلى التفصيل وميزّ نوعيه وهما:

1– أسلوب السرد الاستشرافي الداخلي: ويتألف من إشارات «Allusions» مستقبلية تسهم بدورها في وظيفة الخبر الأساسي في القصة.

2– أسلوب السرد الاستشرافي الخارجي: وهو ظاهرة سردية تتعلق عرضا بالخبر الأساس في القصة.

لقد اعتمد النقد العربي الحديث الأسلوب السردي تقنية بل حدد مفهومها إجرائيا لدراسة الزمن في الخطاب الروائي، وتجلى ذلك في نقد «سعيد يقطين» الذي استعان بجهود إبراهيم السامرائي وتمام حسان في الزمن النحوي والزمن الصرفي وجهود جيرار جنيت في تحليل الخطاب، ومن هذه الجهود يؤسس تصورا خاصا للزمن فيحلل زمن القصة أي الرواية وزمن الخطاب أي السرد في رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني. وقد حلل زمن الخطاب إلى

عشر وحدات، وقارن بين زمن الخطاب المدروس وزمن الخطاب التاريخي الموجود في نص تاريخي هو «بدائع الزهور» لابن إياس، ومن هنا يحدد ثلاثة أقسام لدراسته هي: زمن القصة، زمن الخطاب، وزمن النص. ويظهر الأول في المادة الحكائية، والثاني يتجلى من خلال إعطاء خاصية زمانية لزمن القصة نفسه، ودور المؤلف في إعطاء خاصية خطابية للزمن، والثالث يقترن بزمن قراءة النص، أي بإنتاج النص في محيط اجتماعي– لساني محدد. وهذا يقوده إلى تمييز زمن القصة الصرفي من زمن الخطاب النحوي، وزمن النص الدلالي وتطبيقه لتصوره المذكور على رواية «الزيني بركات» يقوده إلى:

1– زمن القصة: ينحصر بين الأعوام (912هـ–923هـ) وهو زمن صرفي متسلسل ويظهر خلال المادة الحكائية.

2– زمن الخطاب في الرواية يبتدئ من عام 922هـ رجوعا إلى عام 912 ثم يتقدم بعد ذلك إلى عام ة 923هـ.

3– زمن النص هو زمن كتابته مذيلة في نهاية الخطاب نفسه 1970–1977. وإثر تحليل البنى الكبرى والبنى الصغرى للخطاب الروائي «للزيني بركات» يحدد سعيد يقطين خصوصية الزمن في هذه الرواية وهي: الترابط، والتضمين، والترابط التضميني على مستوى المادة الحكائية، والبطء والسرعة والتسريع على مستوى العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب[466].

يرى عبد الله ابراهيم أن سعيد يقطين: «بعد أن ينمذج ذلك المثال»[467] ويقصد بالمثال طريقة التحليل وتحديد المفاهيم والأدوات الإجرائية،– «يقوم بتعميمه على الروايات التي اختارها ميدانا ثانيا لتحليله، بعد الميدان الأول وهو رواية «الزينى بركات» مستنتجا أن زمن الخطاب لا يقدم زمن القصة بالترتيب نفسه، إن معظم الروايات المدروسة تبتدئ باستباق زمني، ثم تحقق الدائرة الزمنية بعد ذلك، فضلا عن هيمنة الماضي، والمفارقات التي تتداخل فيها الأزمنة مما يؤلف شبكة معقدة من المستويات الزمنية»[568].

2- السرد الاستذكاري Analépses

أسلوب السرد الاستذكاري خاصية حكائية في المقام الأول، وقد اهتم به النقد الحديث، وهو ظاهرة أسلوبية نشأت مع الملاحم القديمة، وأنماط الحكي

الكلاسيكي، وتطورت بتطورها ثم انتقلت عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة، التي ظلت وفيه لهذا التقليد السردي، وحافظت عليه حيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية، ومن هنا كانت كل عودة إلى الماضي في النص الروائي أو القصصي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة[469]. إن السرد الاستذكاري هو شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي للتعريف بالشخصية، وما مر بها من أحداث أو التعريف بشيء من الأشياء أو سوى ذلك، والسرد الاستذكاري ينقسم إلى نوعين: داخلي وخارجي. والداخلي يتصل مباشرة بالشخصيات وبأحداث القصة أي أنه يسير معها وفق خط زمني واحد بالنسبة إلى زمنها الروائي، وقد تضمنت الدراسات النقديّة الحديثة الحديث عن هذا الأسلوب السردي الدال على الزمن مصطلحات عدة منها «الفلاش باك» ودعا «عبد المالك مرتاض» إلى هجره لاستثقاله، وعدم عنايته في العربية شيئا، واستعمل مصطلح الارتداد بديلا له، ذلك أن الارتداد في مدلول العربية يعني الرجوع في أمر ما، أو الرجوع إلى الوراء جميعا، فهو شامل للحركتين المادية والمعنوية أو النفسية. .. وقد وظف «عبد المالك مرتاض» هذه الأداة الإجرائية في تحليل قصة حمال بغداد المقتبسة من «ألف ليلة وليلة». ورأى أن سارد «ألف ليلة وليلة» كلف بهذه التقنية، وقد لاحظ ذلك في المستوى الذي عقده لتقنيات السرد حيث أن معظم المشاهد الحديثيّة لا تجري بالطريقة العادية بحيث يبدأ الزمن من بداية الحدث ويتابعه، وهو يدور ويجري، وإنّما كان السارد يضطر طورا، ويعتمد طورا آخر، إلى سبق الزمن لاستكمال اللوحة الحديثيّة بما كان ينقصها من عناصر الربط، وقد استعان الباحث على تحديد طبيعة هذه التقنية في حكاية «جمال بغداد» برسم أشكال تحدّد خصوصية هذه الظاهرة[470].

ولتوضيح الزمن في تقنية الارتدار أو كما يسميه بعض النقاد السرد الاستذكاري نذكر مثلا من رواية «القاهرة الجديدة» التي تضمنت هذه التقنية السردية بنوعيها الداخلي والخارجي، ففي النوع الداخلي نذكر ما يلي: «كانت إحسان شحاتة عظيمة الشعور بأمرين: جمالها وفقرها. كان جمالها فائقا، وقد استأثرسكان دار الطلبة، وجعل سكان الحجرات يرسلون شواظ أنفاسهم،

فتلتقي جميعا في شرفة الدار الصغيرة البالية، وترتمي عند قدم الفتاة الحسناء الفخور....»[471]. إن هذا الأسلوب السردي الاستذكاري أو الارتدادي يمثل رجوعا إلى الماضي متعلق بشخصية أساسية في القصة؛ هي «إحسان شحاتة» ويبرز أفكارا متعلقة ببناء هذه الشخصية، وقد وظف نجيب محفوظ هذا الأسلوب -في الحديث عن الزمن الارتدادي- كثيرا في القاهرة الجديدة[472] وسواها من أعماله الروائية.

إن الاستذكار الخارجي: يقف إلى جانب الأحداث والشخصيات ليزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، وفي إعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم هذه الأخبار، كما أن هذه الاستذكارات تخرج عن خط زمن القصة، لتسير وفق خط زمني خاص بها، لاعلاقة له بسير الأحداث في القصة[473].

إن من وظائف السرد الاستذكاري:

1- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية - إطار- عقدة. .).

2- سد ثغرة حصلت في النص القصصي؛ أي استدراك متأخر لاسقاط سابق مؤقت.

3- تذكير أحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد، أي عودة السارد بصفة صريحة أو ضمنية إلى نقطة زمنية وردت من قبل.

ونجد في «القاهرة الجديدة» توظيفا للاستذكار الخارجي في الحديث عن دار الطلاب والتعريف بها: «تقع دار الطلبة في ناحية شارع رشاد باشا هي قلعة هائلة ذات فناء مستدير واسع، يقوم بنيانها على محيط شكل دائرة، مكونة من طباق ثلاثة، يتركب كل واحد منها من سلسلة دائرية من الغرف المتلاصقة، تفتح أبوابها على ردهة ضيقة تطل على الفناء، كان الأصدقاء الثلاثة يسكنون ثلاث حجرات متجاورة في الطابق الثاني، وقد صعد مأمون رضوان إلى حجرته الصغيرة، وأخذ في تغيير ملابسه، وكانت الحجرة مؤثثة بفراش صغير، يقابله صوان، يتوسطهما وراء النافذة الصغيرة مكتب متوسط وضعت عليه الكتب والمراجع، وكان الشاب ممن يحبون الكتب حبا بالغا...»[474] وتحوي «القاهرة

الجديدة»[475] وسواها من روايات نجيب محفوظ رجوعا إلى الماضي يعرف بالمحيط الذى كانت تعيش ضمنه بعض الشخصيات المحورية أو الثانوية في الرواية، وهذا التعريف الدقيق بالحيز المكاني ومكوناته، وسلوك الشخصيات في هذا الحيز يعطي صورة من واقعها في ماضيها، ومن خلال ذلك يمكن ملاحظة ما يطرأ عليها من تحولات.

المـدة Durée:

ويترجمها بعضهم بالديمومة، و «تعني المدة الحال التي تمتد من لحظة إلى لحظة أخراى معينة من أجل إنجاز عمل»[476]. ويتمثل تحليل مدة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية أو الرواية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي أي السرد الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له[477]. ويشير الباحث عبد المالك مرتاض إلى زمن السرد فيقول في شأن تحليل هذه الظاهرة أنّه يريد الوصول «إلى كيفية تعامل النص السردي مع الزمن في أعقد مظاهره، وأوسع امتداداته وألطف دلالاته، واحتيال السارد، الشعبي عليه، ومحاولته مخادعة متلقيه والدس له من خلال تقديم أدوات زمنية ذات دلالات زمنية لا تدرك إلا بالملاطفة والتدبير»[478] ويجزئ مستويات المدة أو الديمومة إلى عناصر، يدرس من خلالها ظاهرة الزمن في قصة «حمال بغداد» والملاحظ أن العناصرأو المستويات التي يصنفها لدراسة ظاهرة الزمن نجدها ترد عند باحثين آخرين وبترتيب مختلف، وليس الاختلاف في الترتيب فقط، بل أغفل بعضهم إجراءات أساسية في دراسة الظاهرة الزمنية في السرد الروائي والقصصي، ومن هنا كان الابتسار، فعلى الرغم من توافر بعض الظواهر السردية وتضمنها لتقنيات زمنية نجد بعض الدراسات تغفل هذه الإجراءات وتدرس ظاهرة الزمن دراسة منقوصة[479]، إن النقد الحديث العربي على الرغم من خوضه مجال تحليل السرد وفق منظور يهدف لأن يكون موضوعيا مازال يواجه مشكلة أساسية وهي التأسيس النهائي لنظرية نقدية قادرة على تحليل الخطاب السردي تحليلا

علميا، وليس هذا فقط بل هناك اختلاف بين الباحثين يكاد يكون جذريا في بعض الأحيان، وكذلك فالنظرية النقديّة في العربية مطالبة بالتأصيل وتظافر الجهود لتأسيسها تأسيسا نهائيا، ليتم توظيفها في الميادين التطبيقية دون أخطاء أو ابتسار أو خلافات بين الباحثين، وذلك ممكن إذا ما ضبطت الأدوات الإجرائية، وحددت دلالاتها وطرائق توظيفها، وكيفية استغلالها في استنباط الظواهر المدروسة في الخطاب السردي أو سواه، ورتبت ترتيبا موضوعيا بحسب أهميتها، وبحسب قدرتها على التحليل، ولقد بدأت بوادر هذه الظاهرة في النقد الأسلوبي العربي الحديث في بعض البحوث الجامعية، وإن كانت محدودة العدد فهي واسعة الفائدة، ويلاحظ أننا نتحدث عن تحليل الخطاب وندمج فيه بعض البحوث والدراسات التي صنفها أصحابها في مناهج متنوعة كالأسلوبية والبنيوية والسيميائية والتفكيكية، والواقع أن مجموع هذه المناهج تتخذ من الخطاب الأدبي موضوعا لها، وتجعل من كيفية تشكيل الخطاب لغويا هدفا لها، وليس هذا فقط بل شامل مع الخطاب في تحليلها إياه بأدوات إجرائية منهجية ومتعددة نراها كفيلة بتحليل الخطاب وتحديد مكوناته البنيوية والوظيفية وهذه الأسباب مجتمعة جعلتنا نضم بعض هذه الدراسات تحت لواء تحليل الخطاب. ومن هذا المنطلق كان حصر ظاهرة الزمن في الخطاب الروائي، في مجموع الدراسات التي عرضت له: وفق إجراءات موحدة أو مختلفة جزئيا، وكان حديثنا عن المدة حسب الصيغة التي تناولها بها النقدالعربي الحديث.

يدرج بعض الباحثين مستويات أساسية تحت عنصر المدة أو الديمومة وهذه المستويات هي:

1– الإيجاز أو المجمل Sommaire.

2– القطع أو الحذف أو الاسقاط أو الاضمار Ellipse.

3– المشهد Scène.

4– التوقف Pause.

5– الإيجاز أو المجمل le Sommaire.

عملية سردية يمكن تسميتها بالمخلصRésumé ، وهو سرد أيام عديدة أو

شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة..

فالإيجار أو المجمل يتميز إذا بقصر كمي مقارنة بطول النص، وتكون معادلة المجمل النظرية: زمن السرد <زمن الرواية أي زس < زر إذ أن هذا النسق عبارة عن تقليص للرواية على مستوى السرد. وفي هذا السياق يكون الإيجاز أو المجمل أسلوبا غير مباشر، وهو لغة أساسية في السرد القصصي، لأنه وسيلة إلى التنقل بسرعة عبر الزمن، فيتم بذلك سرد الأحداث بسرعة كلامية لأنه من غير المعقول أن يتساوى الكلام والحدث في صفحات القصة أو الرواية كلها، والإيجاز هو سرد في عدد من المقاطع أو الصفحات؛ يختصر أياما أو شهورا أو سنوات دون تفصيل أحداثها أو الإتفات إلى حرفية الحوار فيها[480].

إن الإيجار باعتباره تلخيصا يحدّد تقنية زمنية وهي كما يلي:

عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروفة، وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي، بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها، والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف[481]. والإيجاز أو المجمل ينقسم إلى قسمين:

أ– إيجاز قريب: ويختصر حوارا أو حدثا قريبا، ولا ينقل كلام الشخصيات بحرفيته، بل ينقل مجمل ما قالوه، لذلك تأتي مسافة السرد أقصر من زمن الرواية.

ب – الإيجاز البعيد: يختصر أحداثا، ويطول امتداده الزمني.

ويسمي حميد لحمداني أسلوب الإيجاز بالخلاصة وهي التي «يعتمدها السارد عندما يريد أن يطوي مراحل من الزمن، وقد تكون الاشارة إلى الزمن مباشرة أو غير مباشرة، كأن يقول مثلا:

«تذكرت الأم خمسين سنة خلت وهي رهينة هذا البيت العتيق، تقضي أيامها ولياليها بين محتوياته وأولادها يكبرون ويغادرونه» وقد وظف نجيب محفوظ هذا الأسلوب في القاهرة الجديدة.

ومجموع الايجاز القريب في القاهرة الجديدة 35 تقريبا.

ومجموع الايجاز البعيد 14 تقريبا.

لقد تجاوز الايجاز القريب الإيجاز البعيد، وذلك يعود إلى اهتمام الكاتب بأحداث تدور في مدة زمنية روائية لاتتجارز التسعة أشهر؛ أي بزمن حاضر في معظمه. ولقد جاء الايجاز البعيد ليعرف بماضي الشخصية، ولما لهذا الماضي من أثر في أحداث الحاضر.

2- القطع أو الحذف Ellipse:

وهذا الأسلوب السردي هو نوع من الايجاز السريع لزمن السرد، وقد تناوله بعض النقاد العرب في تحليل الخطاب السردي، وهم في ذلك يمتحون من المفاهيم النقديّة الغربية المعاصرة، والقطع أو الحذف يكون محددًا وغير محددّ، وزمن السرد في حالات الحذف لا يصل إلى درجة الصفر، بل يصل إلى ما هو قريب منها، أي أنّه يحتل مسافة قصيرة جدا من السرد، كقول السارد مثلا: «وبعد سنين» فهو في هذا الأسلوبالسردي الموجز:

«يتجاوز فترة زمنية دون الاشارة إلى الوقائع التي حدثت فيها، ويكون ذلك عادة باستغلال فضاء النص، حيث يترك المبدع بياضا في الصفحة أو ينتقل من صفحة إلى أخرى، كما يحدث عادة عند الانتقال من فصل إلى فصل، وقد يكتفي بوضع نقطة مع الانتقال إلى السطر، على أن الكاتب قد يشير إلى ذلك بعبارات مقتضبة تحددّ الزمن المنصرم، دون أن يشير أبدا إلى الوقائع التي حدثت، كقوله: «ومرت ثلاث سنوات»، أو «ورجع البطل من سفره الخ...»[482]. لم يكتف النقد العربي الحديث بالاشارة إلى هذه التقنيات الأسلوبيّة في نظام الزمن السردي بل طبق هذه المفاهيم على الرواية العربية والقصة والمقامة وغيرها وتوصل إلى نتائج هامة.

وقد ورد القطع أو الحذف في رواية «القاهرة الجديدة» بنوعين هما:

1– القطع أو الحذف الصريح المحددّ: 73 مرة.

2– القطع أو الحذف الصريح غير المحددّ: 7 مرات.

«ومرت عشر سنين وقع فيها كذا وكذا» أو أن يقول: «وظهر البطل بعد زمن، وقد شاب شعره»(483)، ثم يحكي لنا كيف حصل ذلك.

3 - السرد المشهدي Narration Scenique.

المشهـــد Scéne:

أسلوب فني وهو تقنية من تقنيات السرد، يتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان، وفي أسلوب السرد المشهدي تتحقق المساواة بين زمن السرد وزمن الرواية، أي أن مدة المشهد في الرواية تعادل مسافته في الكتابة، والمشهد ينقسم إلى ثلاث وظائف هي:

1– الوظيفة الأولى يكون المشهد حوارا مجردا.

2 – الوظيفة الثانية يكون المشهد حوارا موجزا.

3– الوظيفة الثالث يكون المشهد حوارا واصفا أو محللا(484).

وقد تناول بعض النقاد العرب تحليل الخطاب السردي وفق هذه التقنية النقديّة وأشاروا إلى أسلوب السرد المشهدي في كثير من الأعمال الروائية والأعمال السردية بصورة عامة(485).

وإذا كان التلخيص إيجازا ومرورا سريعا على الأحداث فإن التفاصيل تتوالى في المشهد، والأحداث فيه أساسية، وإبرازها له صفة تأسيسية لمسار القصة. ففي رواية «الأنهار» «للربيعي» يسيطر المشهد على الحركات السردية والتلخيص فيها قليل جدا. التوقف موجزا جدا، والحذف برهات زمنية أكثر مما هي قصصية، بينما بشكل المشهد العمود الفقري لـ «الأنهار»: مشهد الجامعة، مشهد المقاهي، مشهد الرسم، مشهد الاضرابات، مشهد الحب، هكذا تدو الرواية عند الربيعي سلسلة من المشاهد تحمل عناوينها(486).

وتتجلى وظائف المشهد الحواري في رواية «القاهرة الجدبة» بجميع الوظائف السابقة:

1– الحوار المجرد يظهر في مشهد يمثل فيه «محجوب عبد الدايم» و«جامعة الأعقاب» أي إحسان شحاتة:

- ألك عهد طويل بالبواب؟
- كلا. هذه أول ليلة.
- ألم تتواعدا مرة أخرى؟
- كلا.

فقال محجوب بارتياح:

- ولكن لن تكون الليلة آخر ليالينا.

فتمتمت وهي تثبت الخمار على رأسها:

- وجب.»[487].

أدى هذا المشهد الحواري وظيفة «الحوار المجرد» لأنه لم يتضمن سوى الكلام الذي فرضه الموقف بين المتحاورين، ورد الحوار المجرد 63 مشهدا تقريبا..

2 – الحوار الموجز: يظهر في المشهد الذي يجمع «محجوب عبد الدايم» وزوجته «إحسان» :

«فقال لها:

–عرفت جماعة من صفوة الموظفين الشباب وبعض الأعيان، وقد دعاني أحدهم- دعانا معا – إلى حفل سيقيمه لعيد ميلاد ابنه، فقبلت الدعوة بسرور...؟! (ص170). تضمن هذا المشهد وظيفة «الحوار المرجز» لأنه نقل حدثا استغرق فترة من الزمن، بأقل ما يمكن من السرد، وورد في الرواية 10 مرات تقريبا في الصفحات: 37، 39، 40، 55، 57، 104، 124، 125، 150، 170.

3– الحوار الواصف: يظهر في المشهد الذي يجمع بين أحد أصدقاء «محجوب عبد الدايم»، و إحسان»: – «في يوم الخميس القادم، ينتصف الشهر العربي، ويتربع البدر في كبد السماء، وتمسي القناطر قبلة الواردين...»(ص 194) أدى هذا المشهد وظيفة «الحوار الواصف» لأنه وصف البدر وما يحدثه في القناطر من حركة، وقد ورد «الحوار الواصف أو المحلل» في «القاهرة الجديدة» في 16 مشاهد، وحوته الصفحات التالية:

20، 43، 90، 177، 194، 196، 224....الخ.

ويظهر من خلال هذا الرصد أن دور المشهد في «القاهرة الجديدة» هيمن عليه الحوار المجرد، وهو نقل الكلام كما فرضته أحداث القصة، أكثر من العناصر الأخرى كالحوار الموجز والحوار الواصف والمحلل.

4 - التوقف Pause :

يشتمل أسلوب التوقف على عنصرين هامين يحدّدان تقنيتين وهما: 1– الوصف الموضوعي،0 2– الوصف الذاتي. وهما نوعان من السرد يؤلفان موضوع التوقف، بسبب تشابه محورهما الزمنيين ووجه الشبه بين هذين النوعين هو مسافتهما السردية الطويلة، أي أن سرعتهما في السرد واحدة، لكن الزمن الروائي بطيء جدا في الوصف الذاتي، ويدعوه بعض النقاد بالتحليل النفسي، والوصف الموضوعي متوقف إلى درجة الجمود.

ففي الوصف الموضوعي يرسم الكاتب خطوط الحدث بحذافيرها، وفي التحليل أو الوصف الذاتي يرسم المشاعر الانسانية التي تعتري شخصياته.

والتوقف يحصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي يستغرق مقطعا من النص القصصي، تطابقه ديمومة صفر على نطاق الرواية أو القصة. فالراوي أو السارد عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الرواية أو القصة، أو يرى من الصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث، لكن من الممكن ألا ينجر عن الوصف أي توقف للحكاية إذ أن الوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما.

إن دراسة المقاطع الوصفية في نص قصصي تتطلب احتياطات منهجية أهمها:

1– تحديد المقاطع الوصفية بدقة.

2– ضبط مصدر الوصف أي التمييز بين المقاطع الوصفية الذاتية والمقاطع الوصفية الموضوعية.

3– تبيين وظائف الوصف أي معرفة ما إذا كان تواجده يرمي لإعطاء القارئ معلومات تسهل له فهم الحكاية أو هو يدخل في نطاق التجربة الحسية أو الدرائية Cognitive لشخصية ما»[488].

اهتم النقد العربي الحديث بهذه الظاهرة الأسلوبيـّة تنظيرا وتطبيقا.

نجد في القاهرة الجديدة ما يقارب 60 مقطعا سرديا من الوصف الذاتي أو التحليل النفسي تتعلق «بمحجوب عبد الدايم» والأربعة الباقية تتعلق بغيره من شخصيات الرواية. تقاربت نسبة نوعي الوصف لأن الكاتب سعى إلى الكشف عن أفكار «محجوب عبد الدايم» بطل الرواية وتأملاته وصراعه النفسي، وقليلة هي المقاطع الوصفية الذاتية المتعلقة بغيره من شخصيات الرواية، هذا بالاضافة إلى وصف الأمكنة التي دارت فيها أحداث القصة، إذ انتقل الكاتب بينها واصفا أجزاءها بدقة وعناية، كما وصف ملامح الوجوه والتعابير المرتسمة عليها في المقاطع الآتية والتي تحدّدها الصفحات: 12 . 32، 38، 45، 64، 69، 74، 89، 92، 93، 94، 95، 98، 149، 150، 153، 154، 162، 190، 224.

وقد وُظّف التوقف في «القاهرة الجديدة» لحمل معنى يطابق صورة الموصوف الحقيقية، كما وظف لإزالة الغموض عن مكامن الشخصيات والأمكنة، لقد امتد الزمن السردي في مجمل المقاطع التي توقف فيها الكاتب للوصف، وتوقف خلال ذلك زمن الأحداث. والتوقف جاء لإظهار الحقيقة وتبيان ملامح الواقع الذي يشكل مادة القصة.

ب – الرؤية السردية:

تناول النقد الحديث في العربية ظاهرة الرؤية السردية في مستوييها النظري والتطبيقي، وقد وردت الرؤية السردية في النقد الأسلوبي بمصطلحات عديدة منها الرؤية، وجهة النظر، المنظور، البؤرة، التبئير. وهذه المفاهيم متداولة في السرديات الحديثة، وإن تباينت بعض الشيء فهي تدل على الرؤية وتشير إليها، وهي ما يعبر به السارد عن موقفه من العالم ونظرته اليه، والرؤية السردية في الخطاب الروائي أو القصصي لا يمكن حصرها في شخصية أو حدث وإنّما يعبر عنها الخطاب في عمومه، فجميع ما يهدف إلى تبليغه محتوى الرسالة السردي يدخل في مجال التعبير عن الرؤية السردية.

أشار عبد القادر الشاوي في مقال له بعنوان «إشكالية الرؤية السردية» «السارد أو الصوت السردي» إلى تعاريف الرؤية السردية مبتدئا قوله بالإشارة إلى ما تشهده مقولة الرؤية والسرد من كثرة الأبحاث حولهما واختلاف مناهج

الدراسة التي تناولتهما بالبحث، ثم عرف مفهوم الرؤية انطلاقا من تعريف «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة»(489) لها في جانبها التاريخي بكونها تشير إلى العلاقة القائمة بين السارد والعالم المشخص، وهي مقولة مرتبطة بالفنون التشخيصية (الرسم التصويري، والسينما، وبدرجة أقل بالمسرح والنحت وفن العمارة...)، وتهم أيضا فعل التشخيص بطرائقه المختلفة، سواء في حالة الخطاب التشخيصي، أو فعل المقول في علاقته بالقول.

ومن الآراء التي أوردها المعجم وهي متعددة نظرا إلى تعدد الإشكالات الناجمة عن الوضوع رأى «أوتو ليدويق» Otto. ludwig الذى ميز بين الحكاية بالمعنى الحرفي والحكاية المشهدية. وبيرسي ليبوك Percy Lubbock الذي فرق بدوره بين الرؤية البانورامية (بحيث يتخلص السارد بنظرة واحدة من سنوات كاملة ويسهم في الوقت نفسه في الحدث في أماكن متعددة) وبين الرؤية المشهدية (حيث تجري الأحداث كما هى أمام أعيننا...»(490) ويرى الباحث توماشفسكي Tomachevski أنه يمكن أن «يقدم السرد إما بطريقة موضوعية باسم المؤلف، وذلك كتعليق محض بدون أن يشرح لنا طريقة معرفتنا بالأحداث (حكاية موضوعية) أو باسم سارد معين، أو بوساطة شخصية محدّدة تحديدا تاما، وعلى هذا فهناك نوعان رئيسيان: حكاية موضوعية، وحكاية ذاتية»(491). كما إيسبنسكي Uspenski فقد «اختزل الرؤية إلى التقابل بين زاوية النظر الداخلية والخارجية»(492). وقد فصل تودوروف في مفهوم الرؤية في كتابه الشهير (الشعْرية Poetique) (493) وعدها من المقولات الأساسية التي تسمح بتمييز الانتقال بين الخطاب والتحليل، لأنه يتم بوصف الأجناس الخاصة بالرؤية كما فعل غيره.W..) Booth, Pouillon. Lubbock بل ركز نظره على تحديد المقولات التي تسهل عملية التمييز بين الأجناس. كما أفرد لها جيرار جنيت G.Genette بحثا مستفيضا بعنوان (علاقة السارد بالقصة التي يحكيها)(494). ويرى عبد القادر الشاوي أن مقولة الرؤية على المستوى اللساني لا تنفصل عن الضمير بالمعنى الذي يفيد كما حدد المعجم السابق الذكر–أن الضمير يبرز العلاقة المبرمة بين القائمين بالفعل الخطابي (أنا وأنت) والقول نفسه (هو أو هي) وعلى هذا فالعملية السردية تتضمن ثلاثة ممثلين:

الشخصية (هو) والسارد (أنا) والقارئ (أنت) أو المتكلم عنه، والمتكلم، والمتكلم إليه، بل إن ذلك هو ما يحدّد إشكالية الرؤية السردية بصورة عامة[495].

إن الناقد ميخائيل باختين في دراسته للنصوص الأدبيّة، يكاد لا يفرق بين ما هو إيديولوجي وما هو لغوي، وهو يدمج ما هو اجتماعي في مكونات النص الدالة. ولا يفصل بين الأدب والحقول الثقافية والايديولوجية، اذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الابداع ذاته، وملتحمه بالمظهر اللساني فيه، لذلك فلا حاجة إلى إقامة مقارنة أو تناظر بين البنية الأدبيّة والبنية الإيديولوجية أو الثقافية، ما دامت هذه كائنة في النص. يقول حميد لحمداني في وجهة نظر باختين هذه: «إن لهذه الفكرة أهميتها وخطورتها:

أما أهميتها فتكمن في أن باختين استطاع أن يكشف ما لم يستطع «غولدمان» التوصل إليه، وهو تحديد مفهوم البنية تحديدا دقيقا، فعن السؤال: ما هي طبيعة البنية الأدبيّة ؟ و(تعني بها هنا بنية الرواية) يجيب «باختين»: بأن هذه الطبيعة اجتماعية باعتبار أن المظهر اللساني للأدب هو في الوقت نفسه مظهر اجتماعي، وهذه النقطة بالذات يوضحها بشكل دقيق في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» وخاصة عندما يتحدث عن علاقة الدليل اللغوي بالمدلول الاجتماعي، فالدليل Signe لا يعكس الواقع، ولكنه يجده ويدخل في سياقه. يقول باختين «كل وهو إيديولوجي يملك مرجعا، ويحيلنا على شيء ما له موقع خارج عن موقعه، وبعبارة أخرى، فكل ما هو ايديولوجي هو في الوقت نفسه بمثابة دليل»[496].

ولذلك عندما نحلل رواية (باعتبارها تركيبة من الدلائل) فنحن نتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي الثقافي، ولسنا في حاجة إلى أن نقيم علاقة تناظر بين عالم الرواية والواقع، –كما يذهب إليه غولدمان–لأن الرواية هي الواقع أيضا.

كما جواب باختين عن السؤال إالتالي: ما هي الوسائل والأدوات الممكنة لتحليل بنية الرواية؟ فنراه يحدّد هذه الوسائل اعتمادا على مفهوم الحوارية Dialogisme ولهذا المفهوم مقابلات أخرى تقترب منه وتوضحه، كمفهوم تعددية اللغات Plurilinguisme أو مفهوم تعددية الأصوات Polyphonie.

فالحوارية إذن هي المفتاح الحقيقي لتحليل بنية الرواية، والحوارية هي ذلك الشيء الأساسي الذي كان ينقص المنهج البنيوي التكويني كما بلوره «غولدمان» وخاصة جانب ممارسة تحليل البنية الروائية... وهذا المفهوم يمكن اعتمادة في التحليل الأسلوبي للخطاب السردي.

أما خطورة تصورات باختين فتكمن في هذا الجانب الأخير بالذات، لأنه في الواقع لا يقول- باختين نفسه- بالحاجة إلى تفسير الأدب ما دام الأدب في نظره هو تجسيد لما يجري في الواقع أو المجتمع.. فباختين يقول بالعلاقة بين الأدب في نظره والمجتمع، ولكن ليس كما يفهمها أصحاب الاتجاه الجدلي، بل هو في هذا الجانب أقرب إلى الاتجاه الشكلاني، ولذلك نرى اهتمام النقاد البنيويين بأعماله، فقد اهتم بها «تردوروف» Todorov كما اهتمت بها «جوليا كريسيفا J.kristeva التي ألحت على الطابع الشكلاني لفكرة «باختين» عن حياد الكاتب المطلق في الرواية. وهو يقوم بالمواجهة بين الإيديولوجيا والأصوات المتعددة[497]. ولننظر إلى ما قالته في المقدمة التي وضعتها لترجمة كتاب باختين: «شاعرية دوستويفسكي» وخاصة ما ورد تحت عنوان:

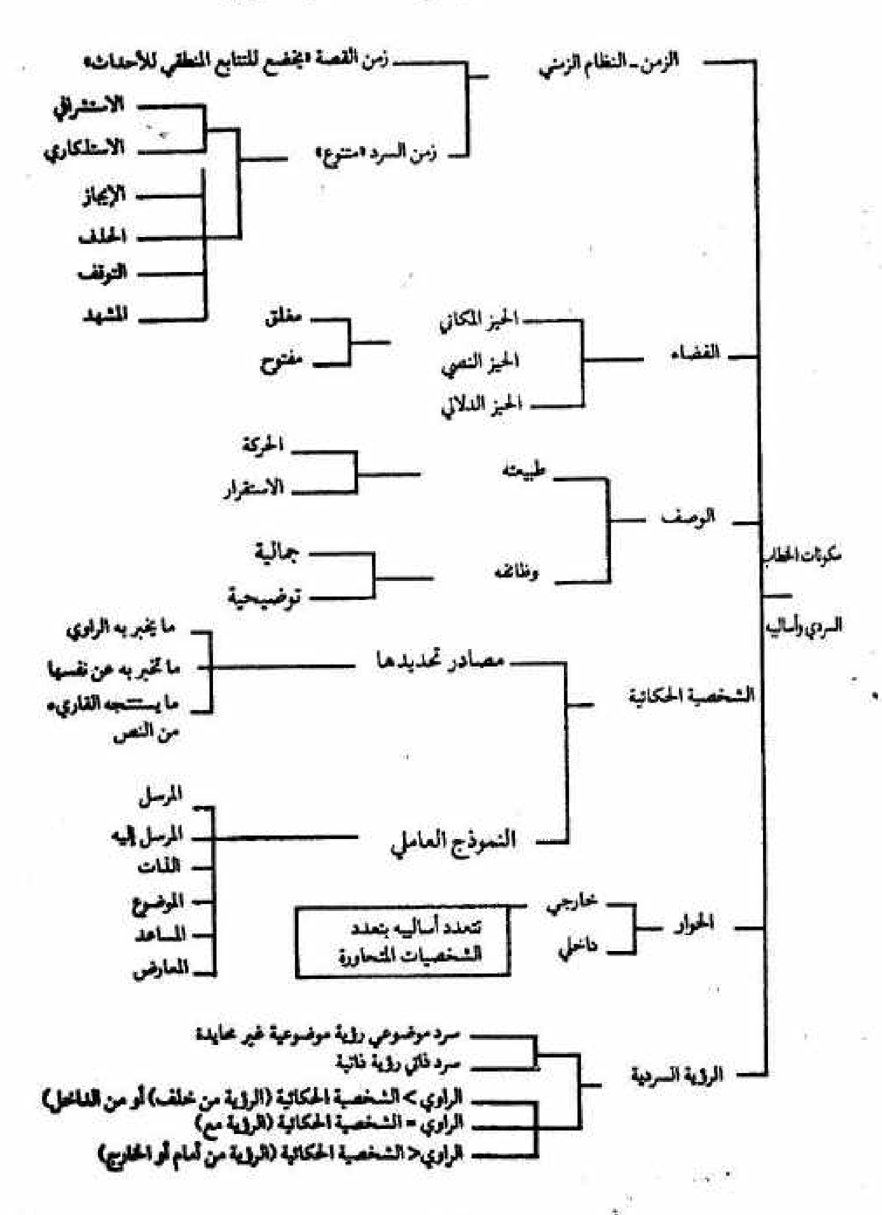
«هل تعتبر تعددية الأصوات ذات طابع إيديولوجي؟La polyphonie est-elle idiologique

إن الإيديولوجيا، أو على الأصح الإيديولوجيات موجودة هنا داخل النص الروائي وهي مناقضة لبعضها البعض، ولكنها غير مصنفة، وغير مفكر فيها، ولا محكوم عليها، فهي لا تقوم بوظيفتها إلا كمادة لتشكيل العمل الروائي، وبهذا المعنى فإن النص المتعدد الأصوات polyphonique ليس له إلا ايديولوجية واحدة: هي الإيديولوجية المشكلة Formatrice الحاملة للشكل[498].

إن سبب اهتمام النقاد البنيويين الفرنسيين بباختين؛ خاصة هو قوله بحيادية الكاتب، وهذه الحيادية هي التي تلغي عمليا ضرورة تفسير الأدب وتلغي أيضا ضرورة اعتباره يشكل موقفا من العالم. إن آراء «باختين» إذ ألقت الاستقلال النسبي الذي للأدب عن الواقع الثقافي والاجتماعي أمكنها بالفعل أن تتحدث عن سوسيولوجيا الأدب في ذاته ولأجل ذاته[499]. إنّه لا يمكن بحالٍ من الأحوال استيعاب جميع إمكانات النص الأدبي، وحصر جميع أبعاده؛ ودراستها دراسة تستوفي جميع جوانبها. ولعل هذا هو السبب الذي حدا

بالناقد «رولان بارت» إلى القول: «بأن القارىء هو الأصل، وليخرج من النص ما يريد» إن القارئ يلعب دورا هاما في إعادة إنتاج معان النص، والقراءة عملية تفاعل بين أنظمة وبنى وعلامات لغوية، تنطوي على قدرة القارئ من ناحية، ولغة النص من ناحية ثانية، ومحور الالتقاء الذي تقوم عليه هذه العملية مرتبط بالأنساق والشفرات التي تصل ما بين النص وقارئه، والتي تتجاوز النص وقارئه في الوقت نفسه، يقول «رولان بارت» : «إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف»[500]. وإذا كان هذا الرأي يهدف إلى التجرد من كل خلفية إيديولوجية لمواجهة النص، فإنه يلح على التسلح بثقافة واسعة وبقدرة كبيرة في فهم أبعاد الظاهرة الأدبيّة.

هذه الخطاطة تشمل مكونات الخطاب السردي :



نقترح كهذه الخطاطة التي تتناول مكونات الخطاب السردي بصورة شمولية، ويمكن للتحليل أن يشمل جميع هذه المكونات وسواها . وبخاصة المشار إليها في مكونات الخطاب الشعري.

وإذا كان السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة، فإن كيفية السرد وتنوع الأسلوب وتشكيله في التعبير عن مقاصد السارد هو موضوع المناهج النقديّة المعاصرة الأسلوبيّة البنيوية والسيميائية وميدان تطبيقها،وهذا ما حاولنا رصده في الدراسات العربية ومنها استخلصنا هذه الخطاطة المشتملة على مكونات الخطاب السردي.

الهــوامــش

1) عبد السلام المسدى : الأسلوبيّة الاسلوب. ط.2 الدار العربية للكتاب 1982 تونس: 107–125.

(2) Roman Jakobson: Essais de linguistique Générale. P. 30. P. 31.

3) المرجع نفسه: 30–31.

4) إبراهيم الخطيب. نظرية المنهج الشكلي. ط1 مؤسسسة الأبحاث العربية ، بيروت 1982 لبنان : 10.

5) المرجع نفسه: 35.

6) عبد السلام المسدى : النقد والحداثة. ط1. دار الطليعة ، بيروت 1983 لبنان : 46.

7) إلرود إبش ، د، و، فوكيما : متهاج الدراسة الأدبيّة. ترجمة محمد العمري. دراسات سال. عدد 2. فاس (1987/ 1988 المغرب: 20–24.

8) المرجع نفسه: 20–24. «عاش ميراث الشكلانين في السيميائيات الروسية التي يمثل يوري لوتمان أحد أقطابها ، وقد عرف بفضل ترجمة كتابة «بنية النص الفني 1973 إلى الفرنسية، كما عاش ميراثهم فى حلقة براغ اللسانية (1926–1948)وقد لعب فيها جاكبسون وبنكولاي تروبتزكوي دورا رائدا».

(10) Roman Jakobson: Essais de l'inguislique générale: Tome I. P. 220.

وقد استفاد كثيرا من الباحثين العرب في دراساتهم الأسلوبيّة النظرية والتطبيقية في تحديد مفهوم الخطاب الادبي وتحليله من دراسات جاكبسون اللسانية والشعرية ، والاسلوبية.

11) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى : 12–13.

12) ررمان جاكبسون : قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون. ط1 ، دار توبقال الدار البيضاء 1988 المغرب.

وينظر تزيفتان تودوروف : الشعرية. ترجمة شكرى المبخوت. رجاء بن سلامة. ط2. دار توبقال الدار البيضاء 1988 المغرب.

(13) Tzvetan todorov : Poétique de ta prose. éd points. seuil 1987 Paris: P. 10

وينظر تزيفتان تودوروف : الإرث المنهجي للشكلانية. علاقة الكلام بالأدب.

ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد». ترجمة وتقديم أحمد المديني ط 2، عيون المقالات الدار البيضاء1989 المغرب: 11.

14) المرجع نفسه: 32–34.

15) محمد عبد اللّه الغذامي : الخطيئة والتفكير 6–7.

16) المرجع نفسه: 6.

.(17) Tzvetan todorov ; la poétique. Seuil Point. Paris: P. 32. P. 33 1968.45.

استانس البحث بترجمة عبدالسلام المسدي فى كثيرمن المواطن ، وذلك للضبط الاصطلاحي الذي اعتمده المترجم ،دون إغفال العودة إلى ترجمات أخرى ومراجعة الاصل فى أغلب الأحيان. ينظر عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب: 116.

وينظر تزيفتان تودوروف : الشعرية: 10-11.

وينظر : عثمان الميلود : شعرية ودوروف، ط1، عيون المقالات ، الدارالبيضاء1990المغرب: 22.

(18) Pierre Guiraud : Essais de stylistique. P. 16 . P. 36.

ينظر: عبدالسلام المسدى: الأسلوبيّة والأسلوب:114.

20) دلالة التشاكلات Semantique des isotopies

(21) Francois Rastier : semantique des isotopies. in essais de semiotique poétique. la rousse. 1972 - Paris. P. 80. P. 106.

ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 19-27. وقد اعتمد محمد مفتاح في تحليل ظاهرة التشاكلات الصوتية في «قصيدة ابن عبدون » على فرانسوا راستيه، وغريماس.

(22) A.J. Greimas: La sémantique sbUcturale. Ed Larousse. 1966. Paris

ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 19-27.

23) المرجع نفسه: 19-27.

(24) Francois Rastier. semantique des isotopies : in Essais de semiotique poétique. Larousse. 1972 Paris. P. 82.

25) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 21

26) من أشهر مؤلفات هاريس: مناهج اللسانيات البنيوية. ظهر سنة 1951، وقد لخص فيه مبادئ نظريته، واقترح منهجا لتحليل الخطاب.

F. Marchand et autres: les analyses de la langue de la gmve 1978 Paris. P. 116.

27) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ط1 ، المركز الثقافي العربي. بيروت ، لبنان والدار البيضاء، 1989 المغرب:17-18.

28) المرجع نفسه: 18.

29) المرجع نفسه: 18.

30) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص1. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. 1987. المغرب: 81.

31) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي : 18-19.

ينظر: صالح الكشو: مدخل في اللسانيات، ط1. الدار التونسية للكتاب، 1985 تونس: 118-126.

وينظر أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي ط1 إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. 1987. المغرب: 80-81.

(32) Emille Benveniste: Problemes de lingustique générale ed. Gallimard; 1966 Paris.Tome I. P. 129 - 130.

ينظر:إميل بفنيست: سيميولوجيا اللغة. ترجمة سيزا القاسم. ضمن كتاب: «مدخل إلى السيميوطيقا» ط1. منشورات عيون المقالات الدار البيضاء 1987 المغرب: 2/1 2.

33) المرجع نفسه: 129.

34) المرجع نفسه: 241.

35)إميل بفنيست: سيميولوجيا اللغة. ترجمة سيزا القاسم. ضمن كتاب: «مدخل إلى السيميوطيقا» : 2/21.

36) المرجع نفسه: 2/21.

37) المرجع نفسه: 2/25.

38) المرجع نفسه: 2/26–27.

(39) Emille Benveniste :.Problemes de lingusitique générale: T. I. P. 241.

40) المرجع نفسه: 241.

وقد استفاد الباحث سيد يقطين من مقولات «بنفنيست» رسواه من محللي الخطاب، في تحديد مفهوم الخطاب الأدبي، وجاء ذلك في القسم النظري المخصص لتحديد مفهوم الخطاب في كتابه: «تحليل الخطاب الروائي» وهذا يدل على أن النقد العربي الحديث أسس كيانه في أحضان الدراسات اللسانية والنقديّة الغربية بمختلف اتجاهاتها، رتعد د مشار بها ولكنه استوى نقدا له خصوصياته وإجراءاته ومفاهيمه وإن كان يظهر متعثرا في بعض مناهجه وبخاصة في مجال التحليل الأسلوبي المتخصص. ومع ذلك يمكن الإشارة إلى أن النقد العربي الحديث كغيره من المعارف التي اسفادت من التجربة الإنسانية العلمية.

(41) Michael Riffatérre: sémiotique de la poésie. éd Seuil 1983. Paris.

42) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 10–11.

43) ميشال ريفاتير: سيميوطيقا الشعر. دلالة الالقصيدة. ترجمة فريال جبور غزول. ضمن كتاب «مدخل إلى السيميوطيقا».

44) 38) المرجع نفسه: 2/51–52.

45) المرجع نفسه: 52.

46) المرجع نفسه: 2/53.

(47) Riffatérre. Essais de stylistique structurale.

48) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط: 2/917.

49) سيزا القاسم: مدخل إلى السيميوطيقا: 2/55–56.

50) المرجع نفسه: 2/55–56.

(51) D. Mainguineau : Nouvelles tendances en analyse du discours. ed Hachette. Paris.

ينظر: دومينيك ما نجينو: مقدمة في تحليل الحديث. ترجمة قاسم المقداد المعرفة. عدد 228 دمشق 1981 سورية: 20.

52) المرجع نفسه: 20.

(53) Roland Barthes: Introduction a l'analyse structurale des recits. in communication. Paris. P. 6. P. 12.1966. N8

54) رولان بارت: نظرية النص. ترجمة محمد خيرالبقاعي. العرب والفكر العالمي. عدد: 3. بيروت 1988. لبنان: 93.

55) المرجع نفسه: 93.

56) رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة «ترجمة محمد برادة ط 2. دار الطليعة. بيررت 1982 لبنان: 12 –13.

57) المرجع نفسه: المقدمة «البحث عن معرفة ممكنة للكتابة»، محمد برادة: 5–28.

58) فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث: 287.

59) عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب: 133–134. عبد السلام المسدي:. التفكير اللساني في الحضارة العربية: 390.

60) رولان بارت: نظرية النص: 99.

61) المرجع نفسه: 92–95 .

62) المرجع نفسه: 96–97 .

63) المرجع نفسه: 97 .

64) المرجع نفسه: 97 .

65) محمد خطابي، لسانيات النص: 13 –14 عن: -Halliday. M. A.K. and
R. Hasan/Cohesion in English. ed langman. 1976. london P. 14.

66) محمد خطابي، لسانيات النص: 27–46.
VandijkotA: texte and contexte. langman. 1977 London.

67) المرجع نفسه: 27–46 .

68) محمد خطابي، لسانيات النص: 27–46. G. Brawn. et G. Jule: Discourse analysis. Combridge university. Press. 1988.

69) محمد خطابي، لسانيات النص: 50.

(70) Jean cohen. structure du langage poétique. Flammarion 1966. Paris.

ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري:13.

71) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري.

(72) Gerard Genétte. Discours du récit. in Figures III. Seuil 1972. Paris. P. 71.P.72.

73) فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث: 182.

74) جيرار جيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط2.دار توبقال، الدار البيضاء 1986، المغرب:5.

75) وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ.ط1 دار الكتاب اللبناني بيروت 1985، لبنان.

76) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط1 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب

– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب 1985.

– سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ط1 دار الثقافة المغرب

– سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ط1 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب 1992.

–وحسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب 1980.

– وعبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

- عبد الفتاح كيليطو: الغائب دراسة في مقامة الحريري.ط1 دار توبقال الدار البيضاء: 1987. المغرب.
- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل. ط1 دار توبقال الدار البيضاء: 1988. المغرب.
- مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية . ط1. الدار التونسية للنشر. 1986 تونس.
- حمادي صمود. الوجه والقفا. في تلازم التراث والحداثة. ط1 الدار التونسية للنشر. 1988 تونس.

77) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث.

78) المرجع نفسه: وينظر محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي. ط1. منشورات دار الأدب بيروت 1979 لبنان: 241-247.

79) رشيد الدحداح:«إحكام باب الإعراب» ط1. مرسيليا 1849 فرنسا. فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث: 403-423.

80) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث: 401-427.

81) روحي الخالدي: تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب. ط1. الفجالة 1904 مصر: 26.

82) المصدر نفسه: 26.

83) المصدر نفسه: 43.

84) المصدر نفسه: 29.

85) أحمد فارس الشدياق: الساق على الساق. ط1 دار الحياة. بيروت لبنان. ولشدياق كتب أخرى منها: «الوساطة في أحوال مالطة»، «سرالليالي في القلب والإبدال»، و«الجاسوس على القموس» و«منتهى العجب في خصائص لغة العرب»، والكتب الثلاثة الأخيرة تبحث في اللغة.

86) أحمد فارس الشدياق: الساق على الساق: 567

87) المرجع نفسه: 567 .

88) المرجع نفسه: 567 .

89) حسين المرصفي: الوسيلة الأدبيّة إلى علوم العربية. ط1. مطبعة المدارس الملكية القاهرة 1289هـ مصر.

90) المرجع نفسه: 2/463-468.

91) المرجع نفسه: 2/465-468.

92) سليمان البستاني: الإلياذة. مقدمة المترجم. بلغ حجم المقدمة 200صفحة مقسمة إلى أربعة فصول وخاتمة. وينظر: البدوي الملثم: البستاني وإلياذة هو ميروس. ط 1. دار المعارف. القاهرة 1963 مصر.

93) شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصرفي مصر. ط1. ديوان الطبوعات الجامعية 1895 الجزائر: 21.

94) جابر عصفور: المرايا المتجاورة. دراسة في نقد طه حسين. ط1 الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1983 مصر:19.

95) فؤاد أبو منصور. النقد البنيوي الحديث: 401-425.

96) أرسطو طاليس: فن الشعر. ترجمة عبدالرحمن بدوي. ط1. مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1953 مصر: 23.

97) محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث18 ط1 دار الثقافة، دار العودة. بيروت 1973 لبنان: 67.

98) أرسطو طليس: فن الشعر: 26.

99) المصدر نفسه: 26–32.

100) محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. 74.

101) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق السيد أحمد صقرط1 دار المعارف، القاهرة 1961 مصر: 1/6–19.

والمرزوقي: شرح ديوان الحماسة. نشر عبد السلام هارون وأحمد أمين. ط1. القاهرة 1951 مصر: 1/8–13.

وحازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 295–296.

102) محمد زكي العسماوي: قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث. ط1. دار النهضة العربية، بيروت 1979، لبنان:122.

103)المرجع نفسه: 97. ينظر: «الخيال في النقد العربي» في هذا البحث.

104)المرجع نفسه: 98.

(105) حلمي علي مرزوق: تطورالنقد والتفكيرالادبي الحديث في مصر. ط1 القاهرة. مصر: 158.

106) خليل مطران: ديوان الخليل. المقدمة: 8–9.

107) عبد الرحمان شكري. ديوان عبد الرحمان شكري. المقدمة: 5/360–367.

108) عباس محمودالعقاد والمازني. الديوان: 2/45–46.

109) ابراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم: 235.

110) المرجع نفسه: 235 .

111) محمدمصايف: جماعة الديوان في النقد. دارالبعث، قسنطينة. الجزئر: 293.

112) المرجع نفسه: 301 .

113) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية:44–58.

114) محمد مندور: النقد والنقادالمعاصرون. دارالعلم بيروت لبنان: 51–52.

115) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الادب: 164.

116) المرجع نفسه: 116 .

117) ابن طباطبا العلوي: عيارالشعر: 19.

118) زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء. أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان ط2. مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده 1936. مصر: 120.

119) أحمد أمين، النقد الادبي: 40، 53–64.

120) المرجع نفسه: 53–64.

121) عبد العزيز عتيق: في النقد الادبي، ط1. دارالنهضة العربية بيروت 1972 لبنان: 119.

122) المرجع نفسه: 120–133. وخصص أبو القاسم الشابي بحثا مطولا لمفهوم «الخيال الشعري عند العرب» وفيه يقوم بمقارنة بعض الصور الشعرية ولكن أحكامه النقديّة لاتستند إلى تحديد وضبط منهجي، لذلك وجدنا عنده بعض الشطط في الرأي، وبعض التحامل على نماذج من الشعر العربي غيرمبررة. ينظر أبو القاسم الشابي: «الخيال الشعري عند العرب»طبع الدار التونسية للنشر 1975 تونس.

123) أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته: 130–131.

124) محمود أمين العالم: ملاحظات حول نظرية الأدب، ط1، الشركة الوطنية الشعب للصحافة، الجزائر: 14.

125) عباس محمود العقاد والمازني: الديوان: 2/45–60.

126) سيدالبحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل: 22.

127) المرجع نفسه: 23. Ogden

128) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب: 178. Ritchards

129) المرجع نفسه: 371–372.

130) المرجع نفسه: 171.

131) المرجع نفسه: 393.

132) المرجع نفسه: 89.

133) وقد أسماه أيضا أوجدن Ogden ورتشاردز Ritchards في كتابهما «معنى المعنى» The meaning of meaning «الإحالة»: Referential meaning أو المعنى المرجعي.

134) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب: 307–308.

135) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ط1، دار القلم بيروت، لبنان: 107.

136) خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح، مدخل إلى أدب الحداثة، ط1، منشورات اتحادالكتاب العرب دمشق 1979 سورية: 46–71.

137) المرجع نفسه: 47.

138) المرجع نفسه: 47.

139) المرجع نفسه: 51.

140) فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث: 66.

141) ابن رشيق القيرواني ،العمدة:1/77

142) ابن الأثير،المثل السائر: 315.

143) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط7، مكتبة النهضة المصرية 1964 مصر: 210–223.

144) أحمد أمين، النقد الادبي: موفم للنشر– «أنيس، السلسلة الأدبيّة»، 1992 طبع المؤكسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر: 33..

145) تحدث ابن قتيبة عن قول الرغبة والرهبة، وتحدث ابن رشيق عن دواعي الشعر فقال: دواعي الشعر فقال: دواعي الشعر أربع: الرغبة والرهبة والطرب والغضب فمع الرغبة يكون المدح

والشكر ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف ومع الطرب يكون الشوق الرقة ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعقاب الموجع ».

146) لم يشر إلى المرجع وهذا يؤكد أخذه هذه العناصر من النقد العربي.

147) أحمد أمين، النقد الأدبي: 43–53.

148) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي. ط7، مكتبة النهضة المصرية 1964 مصر: 210–223.

149) أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية 1981 بيروت –لبنان: 88–97.

150) عبد العزيز عتيق .في النقد الأدبي 1972– دار النهضة العربية. بيروت: 97– 16.

151) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة: 45.

152) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة: 45–46. ويلاحظ أننا نقلنا الفكرة كاملة في استشهادنا هذا والقصد من وراء ذلك الابتعاد عن ابتسار الفكرة ونقلها كما وردت عند صاحبها واضحة.

153) جان لابلانش، ر.ج. ب. بونتاليس. معجم مصطلحات التحليل النفسي. ترجمة مصطفى حجاري، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية 1985 الجزائر: 320–321.

154) المرجع نفسه: 320–321.

155) ينظر فصل الأسلوب من هذا البحث في الجزء الأول.

156) أ.ف. تشيتشرين: الأفكار والأسلوب: 24.

157) أوفسيانيكوف وآخرون: أسس علم الجمال. ترجمة. جلال الماشطة ط1. دار التقدم 1981 الاتحاد السوفياتي موسكو: 118–119.

158) المرجع نفسه: 118–122.

159) ينظر الكتب الأدبيّة المقررة على طلاب الثانويات في الاقسام الأدبيّة والعلمية في الوطن العربي.

160) ابن رشيق: العمدة: 1/212–214.

161) المصدر نفسه: 1/118–119.

162) انطون مقدسي: الحداثة والأدب. الموقف الأدبي. عدد 9 جانفي 1975 دمشق: 5– 22.

163) عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب: 107–125

164) المرجع نفسه: 116.

165) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة: 33–34. وعبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث. اشغال الندوة.

اللسانيات واللغة العربية– تونس13–19 ديسمبر–مجلة الجامعة التونسية. المطبعة الثقافية 1981 م تونس: 203–213. 166) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب. ط1، المركز الثقافي العربي 1991 بيروت لبنان: 11–25.

167) المرجع نفسه: 11–27.

168) المرجع نفسه: 9–384.

169) المرجع نفسه: 47–54.

170) المرجع نفسه: 53–61.

171) عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث. 208.

172) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة: 48.

173) سعد مصلوح – الأسلوب: 23.

174) محمدمفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 120.

175) المرجع نفسه: 7.

176) المرجع نفسه: 14–15.

177) محمدمفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 7–16.

178) ورد مصطلح Sèmiostyle عند الباحث باتريك أمبار Patrick imbert في بحثه:

De la scription sémiostyle chez Balzac Floubert et zola.In Littérature N38 Revue Trimestrielle, Mai 1980. Paris P.128 مجلة.

وندعو في هذا المجال إلى ترويج المصطلح على أن يكون تحليل الخطاب الادبي معتمدا الوصف الشامل لمكونات الخطاب وتحليل جميع وقائعه الأسلوبيّة والعلامية وفق التدرج المنهجي المتبع في الدراسات السيميائية الأسلوبيّة.

179) عبد المالك مرتاض. في نظرية النص الادبي 57.

180) سيد البحراوي. في البحث عن لؤلؤة المستحيل.

181) المرجع نفسه: 19–20.

182) المرجع نفسه: 20.

183) مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني: «هو تعليق الكلام بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض». (دلائل الاعجاز 68–65) أو هو توخي معاني النحو بقول الجرجاني: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله...) دلائل الاعجاز : 64 – 65.

(184) Michael Riffaterre : Essais de stylistique structurale: P. 64. P. 94

وقد تناول ريفاتير قضية السياق الأسلوبي في الفصل الثاني من كتابه المذكور.

(185) Michel Addem. Linguistique et Discours littéraire P. 18 - 36

وانظر: سعيد يقطين – تحليل الخطاب الروائي.

186) سيد البحراوي. في البحث عن لؤلؤة المستحيل: 25.

187) المرجع نفسه: 26.

188) محمد الحناش. البنيوية في اللسانيات: 36–38.

189) منذر عياشي: الخطاب الأدبي والنقد اللغوي الجديد. جريدة البعث رقم: 7813 تاريخ 21–11–1988 دمشق سورية:5.

(190) Michel Addem. Linguistique et discours littéraire. P. 18.

191) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز: 50–71.

(192) roland Barthes. essais de critiques. P. 255.

193) منذر عياشي: القراء والنص. الاسبوع الأدبي. العدد: 190 السنة 1989 اتحاد الكتاب العرب. دمشق سورية: 3.

194) قاسم المقداد: في تحليل الحديث والحديث السياسي. مجلة المعرفة عدد: 292سنة 1986 دمشق: 15.

195) الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية. ترجمة محمد يحياتن ط1، ديوان المطبوعات الجامعية 1991 ابن عكنون. الجزائر: 1.

196) عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب: 132.

197) المرجع نفسه: 132.

198) عبد السلام المسدي: مدخل النقد الحديث: 211

199) المرجع نفسه: 211.

200) الإنشائية والشعرية والشاعرية وقول شعري مصطلحات استعملت مقابل: La Poetique.

201) ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب: 171–173. ورشيد الغزي: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة. الحياة الثقافية عدد: 10 ديسمبر 1976: 32–41 و.ع1 أكتوبر 1977، تونس: 90–103

والمقال نفسه أعيد نشره في كتاب: (202) M.Arrivé:linguistique et littérature.in.comprendre la guistique:sous la direction de Bernard Pottier.Marabout.Paris 1975.p.109.
-M.Arrivé: l'école de Paris.(en collaboration).Hachette.1981 Paris.

ينظر: شعيديقطين: مفتاح النص الروائي: 23–24.

202) إليرود إبس. د. و.فوكيما: مناهج الدراسة الأدبيّة وخلفياتها النظرية والفلسفية. ترجمة. محمد العمري. دراسات سيميائية أدبية لسانية العدد: 2. فاس 87/1988 المغرب: 24.

204) عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية.ط1. الدار العربية للكتاب1981 – ليبيا– تونس: 316–317.

205) المرجع نفسه: 317.

206) عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث: 299.

(207) Tzvetan todorov-Littérature et signification. ed Larousse.. Longue et Langage. 1967. Paris.

208) عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب: 28–29.

209) عثمان الميلود.شعرية تودوروف. ط1، عيون المقالات. مطبعة دار قرطبة1990، الدار البيضاء، المغرب: 16.

110) تودوروف. ت. الشعرية. ترمة كاظم جهاد. ضمن «مواقف»، عدد 33 خريف 1978: 122–143 بيروت– لبنان.

211) المرجع نفسه: 125.

212) تودوروف: نقد النقد. ترجمة سامي سويدان. ط1. مركز الانماء القومي بيروت– لبنان.

213) المرجع نفسه: 149– 150.

214) تزيفتان تودوروف: مفهوم الأدب. ترجمة منذر عياشي. ط1. النادي الأدبي الثقافي فيجدة 1990، السعودية: 5.

215) المرجع نفسه: 5–9.

216) تزيفتان تودوروف: الشعرية. ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال المغرب: 31–32.

217) المرجع نفسه: 31–32.

2 8) تزيفتان تودوروف: مقولات السرد الادبي. ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صف. آفاق. عدد: 98 سنة 1988 اتحاد كتاب المغرب الرباط: 30–54.

219) صلاح فضل. علم الأسلوب، 205– 206.

وانظر: Michael Riffaterre. essais de stylistique structurale: P. 178Paris.

220) المرجع نفسه: 205–206.

221) تزيفتان تودوروف: الشعرية. ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة. ط19871. دار توبقال المغرب: 10–11.

222) المرجع نفسه: 10–11.

223) المرجع نفسه: 10–11.

224) المرجع نفسه: 10–11.

225) عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث: 211.

(226) F. deloffre.. Stylistique et poetique francaise .. Paris. S.E.D.E.S 1974.

227) عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب: 32.

228) منذر عياشي. الخطاب الادبي والنقد اللغوي الجديد. جريدة البعث. رقم العدد: 7813 بتاريخ 1 2/11/ 1988. دمشق سورية: 5.

229) عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث. مجلة الجامعة التونسية. مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية 2 – تونس 1981: 206.

230) المرجع نفسه: 209–213.

231) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: 11– 12.

232) المرجع نفسه: 8–9.

233) المرجع نفسه: 8–9.

234) عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث: 209–213.

235) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: 12– 13.

236) عبد المالك مرتاض. أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي؟» لمحمد العيد. ط1. ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر: 15–17.

237) المرجع نفسه: 15–17.

التناص L'Intertextualité وهونمط من أنماط تداخل الخطابات L'Intérdiscours

238)،ميخائيل باختين: شعرية دوتسوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي مراجعة حياة شرارة . ط1. دار توبقال. الدارالبيضاء– المغرب، وفي الترجمة العربية لا وجود لمقدمةكريستيفا، لأن الكتاب لم يترجم عن الفرنسية.

239).مارك انجينو: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» ترجمة أحمد المديني 107–108 (ضمن كتاب «في أصول النقد الجديد». ط1 عيون المقالات. الدار البيضاء– المغرب: 102.

240) المرجع نفسه: 103.

(141) Sollers et aulreS: tbeorie d'ensemble. edi Seuil 1968 Paris P.75

انظر: ماك أنجينو: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد» ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» ترجمة أحمد المديني 104.

242) المرجع نفسه: 106. وانظر: Roland Barthes.le plaisir du texte.P.134

وانظر: رولان بارت: لذة النص ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحا ن. دار توبقال الدار البيضاء– المغرب:

243) عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ط1. أ إفريقيا الشرق 1991 المغرب: 29.

244) المرجع نفسه: 29.

245) مارك أنجينو: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»107–108. ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد» .Jenny. Inter textuopite. PoétiqueParis 1976

246) عمر أوكان: لذة النص: 29 وينظر: المرجع السابق: 107–108.

247) المرجع السابق: 30. وانظر: مارك أنجينو: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»: 104.

248) عمر أوكان: لذة النص: 31.

(249) M Riffatérre:Essais de Stylistique Structurale M. Riffatérre" La Trace de lintertexte. In la Penssée N215.0ctobre 1980 Paris.P4

250) مارك أنجينو: «مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد»: ضمن كتاب «في أصول الخطاب النقدي الجديد»ترجمة أحمد المديني: 109.

251) المرجع نفسه: 109–192.

252) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي: 42.

253) السنكروني= التزامني أو الآني.

254) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي: 42–43. وانظر: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب: 102.

255) المرجع نفسه: 43. وانظر: نصوص الشكلانيين الروس: 103.

256) المرجع نفسه: 45. وانظر: Todorov "Catégorie du recit litteraire" Communication N 8 P.126

257) المرجع نفسه: 46.

258) أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي: 54–55.

259) المرجع نفسه: 55.

260) المرجع نفسه: 56–59.

أهم المصطلحات الفرنسيةالتي تولدت عن التناص هي: ntértextualité "Paratexte, Métatexte, hypertexte architexte, autotexte Phénotexte, génotexte, Infratexte extratexte, Avant-texte....

ويظل النص محورا مركزيا لكل السوابق واللواحق التي تدور حوله.

ينظر: عبد اللّه الغذامي: الخطيئة والتفكير: 25. (261) Leitch. Deconstructive criticism.P.5

262 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 25.

263) المرجع نفسه: 119–121.

264) المرجع نفسه: 119–121.

265) المرجع نفسه: 120.

266) المرجع نفسه: 122–123.

ويستعرض محمد مفتاح أهم النظريات في عملية الانتاج والفهم وهي:

1–نظرية الإطار Forme Theory لمنسكي وتتناول ظاهرة الاعتماد على مخزون الذاكرة للتلاؤم مع الوضع الجديد.

2– نظرية Seripts وتتنارل الكشف عن العلاقة بين المواقف والسلوك وطبقت على النصوص الأدبيّة فالتداعي يقوم بدور كبير في فهم الخطاب وإنتاجه وهو يقوم على معرفة سابقة.

3– نظرية الحوارScenarios يقصد بها انسجام الكلام وترابطه، وتشترك جميع هذه النظريات في إعطاء الخلفية المعرفية اهتماما كبيرا في عمليتي إنتاج الخطاب وتلقيه وتقوم الذاكرة بدور كبير في العمليتين معا.

267) عبد المالك مرتاض. في نظرية النص الأدبي. مجلة المجاهد الأسبوعية عدد 1440 مارس سنة 1988. الجزائر: 57.

268) مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص: 119–135–175–337.

– عبد اللّه الغذامي: الخطيئة والتفكير: 13–15.

– سيد البحراوي في البحث عن لؤلؤة المستحيل: 140–157.

269) فريد الزاهي الحكاية والمتخيل. دراسات في السرد الروائي والقصصي. ط1. إفريقيا الشرق 1991. الدار البيضاء.– المغرب: 37، 74، 77.

– سعيد يقطين .الرواية والتراث السردي ط1. المركز الثقافي العربي 1992 الدار البيضاء المغرب: 5–150.

– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي. ط1المركز الثقافي العربي 1989 الدار البيضاء المغرب: 7–156. – عبد اللّه إبراهيم: السردية العربية:: ط1.

–فريد الزاهي المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. ط1. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب: 17. جمال الغيطاني: جدلية التناص (مقابلة معه) عيون المقالات 2/ 1986 الدار البيضاء المغرب: 141.

–صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي: عيون المقالات 2/ 1986 الدار البيضاء المغرب: 77–102.

270) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 175–337.

271) سامي سويدان: حوار منهجي في النص والتناص. الفكر العربي المعاصر. عدد 60،–61 جانفي فيفري 1989 مركز الإنماء القومي– بيروت لبنان: 62.

272) جمهرة أشعار العرب–المراثي–،و«النقائض» ودواوين الشعراء العرب لا يتسع المجال إلى حصرها هنا، يقول ابن قميئة: فنيت ولم تفن من الدهر ليلة لم يغن ماأفنيت سلك نظام. 273)– محمد مفتاح. دينامية النص. ط 2 المركز الثقافي العربي 1990 الدار البيضاء. المغرب: 81. 188.

274)– سيد البحراوى. في البحث عن لؤلؤة المتسحيل: 140.

275) المرجع نفسه: 140.

276) المرجع نفسه: 143.

277) المرجع نفسه: 144–145.

278) المرجع نفسه: 150–157.

279)جيرار جنيت (مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمن أيوب ط2. دار طوبقال 1986 الدار البيضاء المغرب 90–91.

280)سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي (النص– السيا) ط1، المركز الثقافي العربي 1989 الدار البيضاء المغرب، وبيروت لبنان: 92–98.

281) المرجع نفسه: 92.

282) المرجع نفسه: 92–93. Paratexte, métatexte bypertexte - hypotexte

283) المرجع نفسه: 93. والمصطلحات هي: avant- texte arbitéxte, autotexte, Phenotexte, Génotexte "infratexte, extratexte.

284) سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي: 94–96. وأهم الدراسات التي استعرضها يقطين هي:

1- L. Jenny. la Strategie de la Forme.In poétique N 27. 1976. P.281.
2 - L.Dallenbacb. Intertexte et autotexte. In poétique N 27. 1976.P .37841. P .47
3 - L. Perrone - Moisé. L'intertextualité critique. In Poétique n° 27. 1976. p. 378.
4 - M. Riffaterre. L'intertexte inconnu. In litterature n° 41. 1981. p. 6.
5 - P. Zumthor. intertextualité et Mouvance.In littérature n° 41. 1981. p. 16.
6 - P Dembowski. Intertextualité et critique littéraire. In littérature n° 41. 1981. p. 27. 7:: K. Uitti. Appropos de la philologie. Littérature n° 41. 1981. p. 30.
8 - M. Logan. L'intertextualité au carrefour de la philologie et de poétique. Littératu n° 41. p. 471

285) المرجع نفسه: 96–98. وسعيد يقطين: الرواية والتراث السردي. ط1 المركز الثقافي العربي 1993 الدار البيضاء المغرب: 28–30.

286) سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي: 97.

287) المرجع نفسه: 98.

288) المرجع نفسه: 98.

289) المرجع نفسه: 96–99.

290) المرجع نفسه: 99.

291)سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي: 33–145.

292) سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي: 99. يقطين: الرواية والتراث السردي: 33–144.

293) عبد الوهاب ترو. تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر. الفكر العربي المعاصر. عدد. 60–16جانفي، فيفري 1988 مركز الانماء القومي بيروت: 80.

294)– المرجع نفسه: 80

295)– المرجع نفسه: 81.

296)–سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي 99–129 يقطين. الرواية والتراث السردي: 33–144

297)–سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي: 99.

298)–المرجع نفسه: 99–100.

299)–المرجع نفسه:100.

300)–سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي: 31

301)–المرجع نفسه: 34–36.

302)–المرجع نفسه: 38–47.

303)–المرجع نفسه: 49.

304)–المرجع نفسه: 50.

305)–المرجع نفسه: 61.49

306)–المرجع نفسه: 63–88

307)–المرجع نفسه: 89–111

308)–المرجع نفسه: 113–150.

309)–صبر حافظ. التناص وإشاريات العمل الأدبي. عيون المقالات. عدد 2الدار البيضاء 1986 المغرب: 80

310)–ابن خلدون عبد الرحمن. المقدمة: 535

311)–عبد المالك مرتاض. في نظرية النص الأدبي. المجاهد الأسبوعي عدد 1441. 1988 الجزائر: 55 – 56

312)–صبري حافظ. التناص وإشارات العمل الأدبي: 97.

313)–مرجع نفسه: 97–100

314)–محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص: 120–124.

315)–سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي: 30.

316)–المرجع نفسه: 30.

317)–أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين: 36 والسجلماسي. المنزع البديع: 210.

318)–سعيد يقطين: الرواية والترات السردي: 30

319)–صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي 98وانظر قدامة بن جعفر، نقد النثر: 21–22

320)–محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص: 120 حازم القرطاجني: المنهاج 228–233–234

321)–إبراهيم أنيس وآخرون. المعجم الوسيط. ط2 دار الفكر (دت) دمشق. سورية 2/ 593–594.

322)–المرجع نفسه: 2/497 ومحمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 120.

323)–أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: 36–37.

حسين المرصفي: الوسيلة الأدبيّة: 146–147

صبري حافظ: التناص: 98.

324)–أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: 36–37.

325)–ابراهيم أنيس: المعجم الوسيط: 1/544.

326)–أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين: 36.

327)–حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 38–39

328)–حسين المرصيفي: الوسيلة الأدبيّة: 84وصبري حافظ: التناص: 97.

329)–أبو هلال العكسري: كتاب الصناعتين: 196.

330)–المصدر نفسه: 196.

331)–المصدر نفسه: 196.

332)–المصدر نفسه: 197–198.

333)–محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: 120 الخطيب القرويني: الايضاح. طبعة دار الكتب العلمية (دون تاريخ) بيروت لبنان 411–438، الجرجاني القاضي علي بن عبد العزيز– الوساطة بين المتنبي وحصومه. تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي طبعة دار القلم بيرون لبنان: 183–216.

334)–طه حسين. في الشعر الجاهلي: مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة 1926 مصر: 8–77.

335)–محمد مندور في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1973 مصر: 170.

336)–المرجع نفسه: 193

337)–المرجع نفسه: 227–241.

338)–المرجع نفسه: 30–116.

339)–محمد مندور. النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة. دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة 1972 مصر.

340)–أحمد الشايب. الأسلوب ط. 5 النهضة المصرية (دت) القاهرة مصر. 3

341)– المرجع نفسه: 3

342)–المرجع نفسه: 5–16

343)–المرجع نفسه: 47–63.

344)–المرجع نفسه: 64–146

345)–المرجع نفسه: 147–223

346)–المرجع نفسه 224–248.

347)–المرجع نفسه: 7–248.

348)–المرجع نفسه: 52–53.

349)–المرجع نفسه: 54

350)–المرجع نفسه: 54–55.

351) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ط. 4، دار الثقافة 1969بيروت لبنان: 154.

352)–أحمد حسين الزيات: دفاع عن البلاغة. ط2 القاهرة 1967 مصر: 37.

353)–أحمد الشايب. الأسلوب 73.

354)– المرجع نفسه: 73–111.

355)–ابن رشيق: العمدة: 1/ 151–159.

356).السيد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية ط، 3 دار الأندلس 1983 بيروت لبنان: 11–125.

357)–عبد السلام المسدي. الأسلوبيّة وقيم التباين، الموقف الأدبي، عدد201–1989 دمشق سورية 30.

358)–المرجع نفسه: 30–37.

359)–فتح اللّه أحمد سليمان الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ط 1 الدار الفنية 1990 القاهرة مصر.

360)–محمد عبد المطلب. بناء الأسلوب في شعر الحداثة «دون ذكر الطبعة أو دار النشر أو البلد» 1988 مصر

361)–أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. ط1 مكتبة الزهراء القاهرة مصر.

362)–فتح اللّه أحمد سليمان، الأسلوبيّة مدخل نظري ودراسة تطبيقية. ط1 الدار الفنية للنشر والتوزيع 1990 القاهرة، مصر: 9–10–36.

363)–المرجع نفسه: 10

364)–المرجع نفسه: 10،30

365)–المرجع نفسه: 30

366)–المرجع نفسه: 31

367)–المرجع نفسه: 31

368)–لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب: 93

369).فتح اللّه محمد سليمان: الأسلوبيّة، 89–244.

370)–عبد اللّه محمد الغذامي: تشريح النص. ط1. دار الطليعة بيروت 1987 لبنان: 12

371)–المرجع نفسه: 15.

372)–المرجع نفسه: 34–39.

373)–المرجع نفسه: 40.

374)–عبد اللّه الغذامي، تشريح النص: 35، 36، 37، 42،،45،47،48،53،68،

375)–المرجع نفسه: 40،41،42،44،45،50،68.

376)المرجع نفسه: 44، 45، 46، 52، 54، 68

377)–المرجع نفسه: شاعرة سعودية ترمز لنفسها بـ «غجرية الريف أو غيداء المنفى» ونشرت شعرها في جريدة الجزيرة على مدى عامين (1980–1982) ثم توقفت بعد ذلك التاريخ: 47، 49،50،51،52،68.

378) المرجع نفسه: 55،56،57، 58،68.

379)–المرجع نفسه: 69،71.

380)–محمد رقيدي، فلسفة المعرفة عند غاستون باشلار. ط1. دار الطليعة 1980 بيروت لبنان: 69، عبد اللّه الغذامي، تشريح النص: 72

381)–عبد اللّه الغذامي «تشريح النص: 73،

382)–المرجع نفسه،73،74.

383)–المرجع نفسه: 74.

384)–المرجع نفسه: 74، وكتاب دوسوسير مترجم إلى العربية ترجمتين صدرتا قبل كتاب «الخطيئة والتكفير» المشار إليه في إحالة الباحث «ص: 29–30» والأحرى بالباحث أن يشير إلى المصدر في الأصل أو إلى إحدى الترجمات، ولعله رأى في الأخذ عن الترجمة الانجليزية فائدة لم يفصح عنها.

385)– المرجع نفسه:74

386)– المرجع نفسه: 74. والشاهد من «أسرار البلاغة» تحقيق ريتر، أستانبول 1954، تصوير مكتبة المثنى بغداد 347.

387)–المرجع نفسه: 75

388)– المرجع نفسه: 76.

389)– علي هنداوي، ملاحظات على بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر:61–67.

390)–أحمد طاهر حسنين: المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر: 29–45.

391)– عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ط1 دار الحداثة 1986 بيروت لبنان: 5

392)–الجاحظ: الحيوان:3/131،

393)–عبد المالك مرتاض: أ– دراسة تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد، ط1ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر: 33–169.

396)– المرجع نفسه: 9–29

397)–المرجع نفسه: 37.

398)– المرجع نفسه: 38–39.

399)- المرجع نفسه: 37-43.

400)- المرجع نفسه:43.

401)- المرجع نفسه:42-44.

402)- المرجع نفسه: 46.

403)-المرجع نفسه: 47.

404)- المرجع نفسه: 55-56.

405)- المرجع نفسه: 55-75.

406)-تامر سلوم. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ط1 دار الحوار 1983 اللاذقية سورية: 37

407)-المرجع نفسه: 38- 62.

408)-جابر عصفور-مفهوم الشعر:

409)-المرجع نفسه: 48

410)-النويهي-قضية الشعر الجديد: 38.

411)-العلمي-العروض والقافية: 76.

412)-ويليك، وارين-نظرية الأدب: 165.

413)-ويليك رينيه، وارين أوسطن-نظرية الأدب: 174.

414)-المرجع نفسه: 175.

415)-المرجع نفسه: 175.

416)-المرجع نفسه: 177.

417)-محمد النويهي قضية الشعر الجديد. ط 2دار الفكر ومكتبة الخانجي، 1971 مصر: 23.

418)-أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي. ط6 مطبعة السعادة، 1960 القاهرة: 299.

419)-عبد القادر فيدوح. دلائلية النص الأدبي. ط1. ديوان المطبوعات الجامعية، 1993 الجزائر: 30.

420) المرجع نفسه: 33.

421)سعد مصلوح. الأسلوب دراسة لغوية إحصائية: 59-125.

422)-كمال أبو ديب-الرؤى المقنعة. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1986 القاهرة مصر: 5

423)-المرجع نفسه: 5-6.

424)-المرجع نفسه. 5.

425)-كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي. ط1 العلم للملايين 1979 بيروت. لبنان: 184-185.

426)-محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيّة: 142.

427)-محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات. ط1 منشورات الجامعة التونسية. 1981 تونس: 60-499.

428)-حمدان حجاجي: حياة وآثار الشاعر الأندلس ابن خفاجة. ط1. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،1974. الجزائر: 225-286و: 287-330.

429)–رابح بوحوش–البنية اللغوية لبردة البوصيري. ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993 الجزائر.

430)المرجع نفسه: 17–81.

431)المرجع نفسه: 83–148. وينظر المرجع نفسه: 151–239.

432)–رابح بوحوش. الخطاب الأدبي– «دراسة الأسلوبيّة–» الموسم الأدبي. مجلة معهد اللغة العربية وآدابها جامعة تيزي وزو 1990 تيزي وزو: وقد ضمت المجلة البحوث المقدمة في الملتقى الدولي الثاني «لتحليل الخطاب الأدبي.

433)–عبد السلام المسدي. الأسلوبيّة وقيم التباين: 33.

434)محمد بوحمدي–تحليل لغوي أسلوبي لمقطوعة عمرو بن شأس الأسدي–دراسات سيميائية. 1988–العدد 3 فاس. المغرب: 75–82.

435)–المقطوعة في–ديوان الحماسة لأبي تمام،شرح التبريزى–دار القلم، بيروت: 1/ 99–100.

436)–تريفتان تردوروف. مفهوم الأدب. ترجمة منذر عياشي ط1 النادي الأدبي الثقافي بجدة. 1990 السعودية:15

437)–محمد طول. البنية السردية في القصص القرآني. ط1. ديوان المطبوعات الجامعية 1991. الجزائر: 15–116

438)–المرجع نفسه: 118–124..

439)– المرجع نفسه: 126–213.

440)–محمد زغلول سلام–دراسات في القمة العربية الحديثة، (د ط) دار المعارف القاهرة: 32

441)–المرجع نفسه: 33

442)– واسيني الأعرج: الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية. ط1 المؤسسة الوطنية للكتاب، 1989 الجزائر–13.

وينظر، الرجع نفسه: 53–55–73–76،93–96–116،132–135.

443)عبد الحميد بوزوينة. بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي، دراسة وصفية تحليلية فنية. ط1 ديوان المطبوعات الجامعية 1988 الجزائر.

444)–المرجع نفسه: 7–153.

445)–صلاح فضل. نظرية البنائية: 399.

446)موريس أبو ناصر. الألسنية والنقد الأدبي. في النظرية والممارسة. ط1، دار النهار للنشر 1979 بيروت. لبنان17.

447)–المرجع نفسه: 16.

448)–حميد لحمداني. أسلوبية الرواية مدخل نظري. ط1 منشورات دراسات «سال» 1989 فاس، المغرب.

449)–المرجع نفسه: 5–6.

450)–المرجع نفسه:14.

451) المرجع نفسه: 15

452)–المرجع نفسه:، 15.

453)–محمد غنيمي هلال. الأدب المقارن. ط5. دار الثقافة–دار العودة. بيروت لبنان: 283وينظر حميد لحمداني: أسلوبية الرؤية 15–16.

454)–حميد الحمداني: أسلوبية الرواية: 15–16.

455) المرجع نفسه: 15–16.

456)– وليد نجار، قضايا السردعند نجيب محفوظ. ط1. دار الكتاب اللبناني 1985، بيروت لبنان.

457)–حميد الحمداني: أسلوبية الرواية: 80–81.

وينظر: Gerard Genette: Figures III, Collection Poétique! édi, seuil, Paris: P79.

458)– سعيد يقطين. القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب. ط1، دار الثقافة الدار البيضاء 1985المغرب: 160.

459)– المرجع نفسه: 160–176

460)– وليد نجار، قضايا السرد: 75.

461)– المرجع نفسه: 75–94.

462)–سيزا القاسم: بناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. ط الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 مصر

463)–نبيلة ابراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة. ط النادي الأدبي الرياض 1980 السعودية.

464)–موريس أبو ناضر: الألسنة والنقد الأدبي. دار النهار بيروت 1979لبنان.

465)– سمير المرزوقي، جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة: 79–80 ترجم Proiepes بالسوابق. حسين بحراوي. بنية الشكل الروائي: 132–133 اعتمدنا ترجمته. وليد نجار. قضايا السرد: 95–106 ترجم Ptolepses بالتوقعات.

466)–سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي: 61–166. سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي: 41–51.

467)– عبدالله إبراهيم. المتخيل السردي. ط1.المركز الثقافي العربي 1990، الدار البيضاء المغرب: 161.

468)– المرجع نفسه: 161.

469)–حسين بحراوي. بنية الشكل الروائي: 121

470)–عبد المالك مرتاض. ألف ليلة وليلة. تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد. ط ا ديوان المطبوعات الجامعية 1993 الجزائر: 157–159.

471)– نجيب محفوظ. القاهرة الجديدة. ط1دار القلم 1971 بيروت لبنان: 19–25.

472)–المصدر نفسه: 19–25،26–28،31،32،118–124.

473)حسن بحرواي.بنية الشكل الروائي: 121، سمير المرزوقي، جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة: 82–83. وليد نجار قضايا السرد: 96.– Gerard Genette Fig III. P.91.

474)–نجيب محفوظ. القاهرة الجديدة: 11

475)–المصدر نفسه: 11–12–13–14.. وينظر وليد نجار. قضايا السرد: 96.

476)– عبد المالك مرتاض. ألف ليلة وليلة. تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد: 157.

477)–سمير المرزوقي. جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة: 89.

478)–عبد المالك مرتاض. ألف ليلة وليلة: 157.

479)– محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام ط1الدار العربية للكتاب 1982تونس: 25–74.

– ينظر حسين الوادي. البنية القصصية في رسالة الغفران. الدار العربية للكتاب 1988 تونس 58–60.

– ينظر جوزيف ميشال شريم. دليل الدراسات الأسلوبيّة: 14،18–21،27،31.

480)–سمير المرزوقي وشاكر جميل. مدخل إلى نظرية القصة: 89–90.

481)–وليد نجار. قضايا السرد: 47–52.

482)–حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي: 145.

483) حميد لحمداني. أسلوبية الرواية: 82.

* Ellipse: القطع، الحذف، الإسقاط، الإضمار.

484)–حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي: 156، سمير المرزوقي وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة: 93. وينظر حميد لحمداني. أسلوبية الرواية: 82.

485)– مصطفى التواتي. دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية. «اللص والكلاب» «الطريق» «الشحاذ». ط1 الدار التونسية للنشر تونس والمؤسسة الوطنية للكتاب 1986 تونس والجزائر: 107–126.

486)–محمد عزام: الأسلوبيّة منهجا نقديا: 220.

487)–نجيب محفوظ: القاهرة الجديدة: 29–.30.

488)–سمير المرزوقي، جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة: 90. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي: 175.وليد نجار. قضايا السرد.

وينظر سمير المرزوقي، جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة: 90.

489)– عبد القادر الشاوي– إشكالية الرؤية السردية– دراسات «يمائية أدبية لسانية– عدد 8سنة 1988فاس المغرب: 73–74

(490)T.Todarov, O.Ducrot, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du Langage ed Seuil. Coll! Points. 1973. p. 411 et suivantes.

(491) T. todorov, O. Ducrct. Dictionn:Ure: 411

492)–ابراهيم الخطيب: الشكلانيون الروس–نظرية المنهج الشكلي–، مؤسسة الأبحاث العربية ط1983.1: لبنان 189–190.

(493) T. todocov. Poétique. éd du Seuil Coll. Points. 1973. P. 56 et S.

(494) G. Genette. Figures III. ed. du Seuil. Coll. Poétique. 1972. P. 225. P. 241.

- G. ceneltc. Nouveau. discours du recit M. du Seuil Coll. Poétique. 1984 P 52 et S.

495)عبد القادر الشاوي– اشكالية الرؤية السردية: 74.

496) حميد لحميداني–دراسة في سوسيولوجيا الرواية–«جول مفهوم الفهم الغولدماني والحوارية الباختينية–»مجلة دراسات سيميائية–العدد الأول–خريف1987 فاس– المغرب:129.

نقلا عن: M.Bakl1line:Marxis111c et **Philosophie du langage éd:Minuit Paris.P.25**

497)المرجع نفسه: 25.

498)–حميد لحمداني–دراسة في سوسيولوجيا الرواية: 130–131.

Krisleva - **voir la préface de «la polique de Dostoievski.** t. **de russe par Isabele Kolit echeff.** Seuil. 1970. p. 18. 131.

499)–المرجع نفسه: 131.

(500)R. barthes. critique et vérité. éd Seuil Paris: P. 79

رولان بارت. الدرجة الصفر للكتابة: 20–23.

الخاتمة

تتبع البحث مفهوم الخطاب الأدبي، وتحليله عند الباحثين الغربيين وخاصة الذين اعتمدهم النقاد العرب؛ واستفادوا من آرائهم في هذا السياق، ثم انتقل إلى دراسة الأعمال النقديّة العربية التي وظفت الأسلوبيّة لمقاربة الخطابات الأدبيّة وتحليلها، وبين إشكالية المصطلح في النقد العربي الحديث ووقف عند جملة من المصطلحات والمفاهيم أهمها: -الوحدة العضوية والخيال والشكل والمضمون والعاطفة والعبارة أو الأسلوب والأحكام والقيم وهي مفاهيم لها حضور قوي في النقد العربي الحديث منذ أحمد الشايب وأحمد أمين وسواهما وقلنا بعدم جدوى هذه الإجراءات في تحليل الخطاب الأدبي.

وألمح البحث إلى تحديد مفهوم أدبية الخطاب في النقد العربي الحديث بالإستناد إلى مفهومها في النقد العربي وبخاصة في الدراسات الأسلوبيّة والشعرية. والسيميائية وقدم ظاهرة التناص في النقد الغربي وتجلياتها في النقد العربي الحديث واقترح إمكانية استثمار جملة من الأدوات الإجرائية في النقد القديم لتحليل الخطاب الأدبي.

أما المقاربة الأسلوبيّة العربية للخطاب الشعري كما مورست في جانبها التطبيقي، فقد حاولت تمثل الاتجاه الأسلوبي البنيوي، والاتجاه الأسلوبي النفسي، والإحصائي وكانت تستعين بالسيميائية في تحليل الخطاب، ووصلت إلى نتائج تكاد تكون علمية لأنها كانت تتحرز من إطلاق الأحكام المعيارية والانطباعية.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أن تحليل الخطاب السردي وفق الأسلوبيّة في العربية يشكو من نقص كبير، وذلك يعود إلى عدم انتشار هذا الاتجاه، على الرغم من ظهور بعض الدراسات القليلة فيه، وقد عرفنا أهم الدراسات الأسلوبيّة والبنيوية والسيميائية التي تناولت الخطاب السردي بالتحليل، وألمحنا إلى جملة من

الأدوات الإجرائية الكفيلة بتحليل الخطاب السردي تحليلا موضوعيا، ومنها الأساليب التي تتعلق بنظام الزمن في السرد، وختمنا البحث بخطاطة شاملة لمكونات الخطاب الأدبي نقترح اعتمادها في التحليل السيميائي الأسلوبي للخطاب السردي، وذلك لتمكين التحليل من الإلمام بالظواهر الأسلوبيّة والعلامية والبنيوية والوظيفية التي يشتمل عليها الخطاب السردي. وقد خلص البحث إلى أن رصيد الأسلوبيّة في النقد العربي الحديث في حاجة إلى تراكم، وهو يشكل ظاهرة تنبئ على اهتمام معرفي يطمح إلى علمنة دراسة الخطاب الأدبي، والابتعاد بالنقد عن الأحكام المعيارية والانطباعية وتخليصه من التأويلات العشوائية التي هيمنت عليه ردحا من الزمن.

إن القناعة التي انتهينا إليها من هذا البحث تتجلى في مطمحنا إلى تأسيس منهج نراه أقدر من سواه على تحليل جميع أصناف الخطابات ومنها الخطاب الأدبي وهو المنهج: «السيميوأسلوبي (ﻫﺱ) وهو يجمع بين السيميائية والأسلوبيّة، وسنعرضه في بحوث نظرية وتطبيقية لاحقا.

وبالله التوفيق

مصادر البحث ومراجعه

- الآمدي: الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر ط، دار المعارف 1961مصر.
- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ط د/ مكتبة الأنجلو المصرية. 1951. مصر.
- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر. ط.5 مكتبة الأنجلو المصرية. 1989 مصر.
- إبراهيم الخطيب: المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس. ط. 1 مؤسسة الأبحاث العربية بيروت. 1982، لبنان.
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ط 2 نهضة مصر، 1962 مصر.
- ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر دار المعارف القاهرة 1952 مصر.
- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق عبد المتعال الصعيدي مكتبة صبيح القاهرة 1969/ مصر.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة، تحقيق محي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية القاهرة 1955 مصر.
- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر. تحقيق طه الحاجري ومحمود زغلول سلام المكتبة التجارية 1956 القاهرة.
- ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم:تأويل مشكل القرآن. شرح السيد أحمد صقر. ط 2. دار التراث القاهرة 1973. مصر.
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، المطبعة الأميرية بولاق القاهرة 1300 هـ مصر.
- أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين. دار مكتبة الحياة بيروت (دت) لبنان.
- أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، طبع الدار التونسية للنشر 1975 تونس.
- أبو الهلال العسكري : كتاب الصناعتين. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي مطبعة عيسى الحلبي1952 مصر.
- أحمد أمين: النقد الأدبي. طبعه أنيس موفم للنشر، زحدة الرغاية 1992، الجزائر.
- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ط.7 مكتبة النهضة المصرية 1964 مصر.
- أحمد الشايب: الأسلوب. ط1 مكتبة النهضة المصرية 1945 القاهرة مصر.
- أحمد فارس الشدياق: الساق على الساق طبعة دار الحياة بيروت لبنان.
- أحمد كمال زكي. النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية بيروت 1981 لبنان.
- أحمد المديني. في أصول الخطاب النقدي الجديد. ط2 عيون المقالات الدار البيضاء 1989المغرب.
- أرسطو طاليس. فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوي. ط1 مكتبة النهضة المصرية القاهرة مصر.
- أمبرتوإيكو: القارئ النموذجي، ترجمة أحمد بوحسن.
- مجلة آفاق. عدد 8، 9 الرباط المغرب. والمقال هو الفصل الثالث من كتاب القارئ في الحكاية Lectorin Fabula.
- أف تشتشرين: الأفكار والأسلوب ترجمة حياة شرارة وزارة الثقافة بغداد 1978. العراق.
- الروديش. د. وفوكما: مناهج الدراسات الأدبيّة ترجمة محمد العمري «مجلة سال»، عدد 2، فاس 1988 المغرب.

– إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر. ط1 دار ابن رشد، بيروت 1979، لبنان.
– أنطون مقدسي: الحداثة والأدب. الموقف الأدبي. عدد 9جانفي 1975، دمشق سورية.
– أنور المرتجي: سيائية النص الأدبي ط1 إفريقيا الشرق الدار البيضاء 1987 المغرب.
–أوديت بيتي: تحليل نصي للفصل الأول من كتاب طه حسين الأيام ترجمة بدر الدين عرودكي المعرفة عدد 182 أفريل دمشق 1977سورية.
– أولدويس بيوشل: علم اللسانيات الأسلوبي، ترجمة خالد بوجمعة، مجلة الآداب الأجنبية عدد 58–59 السنة 16. دمشق 1989، سورية.
– الباقلاني أبوبكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن تحقيق أحمد صقر1972 مصر.
– البدراوي زهران: أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث. ط1. دار المعارف القاهرة، مصر.
– بيار جيرو: الأسلوب والأسلوبيّة. ترجمة منذر عياشي، ط1 مركز الإنماء القومي بيروت 1990 لبنان.
– بيار جيرو: علم الدلالة ترجمة منذر عياشي. ط1 دار طلاس. دمشق 1992 سورية.
– تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. ط1 دار الحوار اللاذقية في 1983 سورية.
– تودوروف ترفتان: الشعرية، ترجمة كاظم جهاد، مواقف عدد 33 بيروت 1978 لبنان.
– تودوروف تزفتان: الشعرية. ترجمة المبخوت ورجاء بن سلامة ط 1. دار طوبقال المغرب.
تودوروف تزفتان: مفهوم الأدب ترجمة منذر عياشي ط1. النادي الأدبي الثقافي جدة 1990 السعودية.
– تودوروف تزفتان: مقولات السرد الأدبي. ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفاء آفاق عدد 8 –9 اتحاد كتاب المغرب. الرباط 1988 المغرب.
– تودوروف تزفتان: نقد النقد ترجمة سامي سويدان. ط1 مركز الإنماء القومي بيروت 1986 لبنان.
– توفيق الزيدى: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. ط1 الدار العربية للكتاب 1984 تونس.
– توفيق الزيدي: مفهوم الأدبيّة في التراث النقدي. ط1 سراس للنشر 1985 تونس.
– الجاحظ أبو عثمان: البخلاء. تحقيق طه الحاجري ط4 دار المعارف القاهرة. 1971. مصر.
الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون، ط3 مطبعة الخانجي القاهرة 1968. مصر.
– الجاحظ أبو عثمان: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة 1968 مصر.
– جابر عصفور: المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1963 مصر.
– جان ستاروبنسكي: النقد والأدب؛ ترجمة بدر الدين القاسم. ط1. وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق، سورية.
– جان كوهن. بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ط1 دار توبقال للنشر الدار البيضاء، 1986 المغرب.
– جان لابلانش. وج. ب. بونت اليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي. ترجمة مصطفى حجازي ط1، ديوان المطبوعات الجامعية 1985 الجزائر.
– جون بيفون: حديث في الأسلوب. ترجمة أحمد بدوي ضمن «النقد الأدبي» المجموعة الأولى مطبعة الرسالة. القاهرة: مصر.
– جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق. ترجمة عباس صادق الوهاب. ط 1. دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية الكاظميه بغداد 1987 العراق.

– جون لاينز: تشومسكي. ترجمة محمد زياد كبة ط1 النادي الأدبي بالرياض 1987 السعودية
– جورج مونان: مفاتيح الألسنية ترجمة الطيب البكوش. ط1 منشورات الجديد 1981 تونس.
– جورج ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبيّة. ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1984 لبنان.
– الجيلالي دلاش: مدخل إلى اللسانيات التداولية. ترجمة محمد يحياتن، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991 الجزائر.
– جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط1. دار توبقال الدار البيضاء 1986 المغرب.
– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. دار الكتب الشرقية، 1966 تونس.
– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. ط1 المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء 1993 المغرب.
– حسين المرصفي: الوسيلة الأدبيّة إلى علوم العربية ط1، مطبعة المدارس الملكية القاهرة 1289هـ مصر.
– حلمي علي مرزوقي: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر. القاهرة مصر.
–حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس. منشورات الجامعة التونسية 1983 تونس.
–حمادي صمود: المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبيّة. مجلة الجامعة التونسية عدد1 سنة 1981، تونس.
–حمادي صمود: الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ط1، الدار التونسية للنشر 1988 تونس.
حميد لحمداني: أسلوبية الرواية مدخل نظري ط1، دار سال الدار البيضاء 1989 المغرب.
– الخطابي أبو سليمان محمد بن محمد إبراهيم: بيان إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف اللّه، محمد زغلول سلام دار المعارف بمصر.
– خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح–مدخل على أدب الحداثة ط1 منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1979، سورية.
–خليل مطران: ديوان الخليل (المقدمة). طبعة دار الكتاب العربي، بيروت 1967، لبنان.
–دومينيك مانغينو: مقدمة إلى تحليل الحديث، ترجمة قاسم المقداد المعرفة عدد 228 دمشق. سنة 1981، سورية.
–رشيد الغزي: مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة. مجلة الحياة الثقافية عدد 10 ديسمبر 1976 تونس.
–رولان بارت: النقد والحقيقة. ترجمة محمد برادة. الكرمل عدد 11 نيقوسيا. قبرص.
–رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة. ترجمة محمد برادة ط 2. دار الطليعة بيروت 1985 لبنان.
–رولان بارت: نظرية النص. ترجمة محمد خيري البقاعي العرب والفكر العالمي عدد 3 بيروت 1988 لبنان.
–رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. ط1 دار توبقال للنشر 1988 المغرب.
–رونالد إيلوار: مدخل إلى اللسانيات، ترجمة بدر الدين القاسم، ط1، منشورات وزارة التعليم العالي. دمشق 1980، سورية.
–رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة، محمد عصفور ط1، عالم المعرفة عدد 110 سنة 1987 الكويت.

–رينيه ويليك، واسطن وارين: نظرية الأدب: ترجمة محي الدين. ط 2 المؤسسة العربي للدراسات والنشر بيروت 1981 لبنان.
–زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، ط 2، مطبعة مصطفى البابي وأولاده 1936 مصر.
–سامي سويدان: حوار منهجي في النص والتناص. الفكر العربي المعاصر. عدد 60–61 مركز الإنماء القومي بيروت سنة 1986، لبنان.
–سليمان البستاني: الإلياذة مقدمة الترجمة. طبعة دار المعارف القاهرة مصر.
–سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية. ط 1 دار الفكر العربي القاهرة 1985 مصر.
–سعد مصلوح: الدراسة الإحصائية للأسلوب. عالم الفكر مجلد 20عدد 3 وزارة الإعلام الكويتية 1989 الكويت.
–سعد مصلوح: في التشخيص الأسلوبي الإحصائي للاستعارة، الفكر، عدد 2. نوفمبر 1984 تونس.
–سعد مصلوح: علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب، فصول، مجلد 5، عدد 3 القاهرة 1985 مصر.
–سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي.ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989 المغرب.
–سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1984 المغرب.
–سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي ط1، دار الثقافة 1985، المغرب.
–السيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل. ط1، دار الفكر الجديد بيروت 1988 لبنان.
–سيزا قاسم: مدخل إلى السيميوطيقا. ط1، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1978 المغرب.
–سيزا قاسم: بناء الرواية مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984 مصر.
–شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية 1985 الجزائر.
–شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة. تحليل نصي، ط1، دار توبقال الدار البيضاء 1988 المغرب
–شكري محمد عياد: اللغة والإبداع مبادىء علم الأسلوب العربي، ط1 انترناشيونال برس 1988مصر.
–شكري محمد عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي ط1، دار العلوم. جدة السعودية.
–شكري محمد عياد: دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، ط1. دار الياس العصرية القاهرة مصر.
–صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. ط1، منشورات دار الآفاق بيروت 1985 لبنان.
–صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت 1985 لبنان.
–صلاح فضل: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1881 مصر.
–صالح الكشو: مدخل في اللسانيات، ط1، الدار التونسية للكتاب، 1985 تونس.
–عبد الحميد بوزوينة: بناء الأسلوب في المقالة عند الابراهيمي ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية 1988، الجزائر.
–عبد الحميد جيدة: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980 لبنان.
–عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب. ط2، الدار العربية للكتاب. 1982 تونس.
–عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية. ط1، الدار العربية للكتاب 1981 تونس.
–عبد السلام المسدي: قراءات. ط1، الشركة التونسية للتوزيع، 1984 تونس.
–عبد السلام المسدي: محاولات في الأسلوبيّة الهيكلية. جوليات الجامعة التونسية. عدد10 سنة 1973 تونس.

-عبد السلام المسدي: النقد والحداثة ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1983 لبنان.

-عبد السلام المسدي: مدخل إلى النقد الحديث الحياة الثقافية، فيفري 1979 تونس. وضمن «اللسانيات واللغة العربية، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية 1981 تونس.

-عبد السلام المسدي: اللغة الموضوعة واللغة المحمولة، الموقف الأدبي عدد 135-136 إتحاد الكتاب العرب دمشق. 1982 سورية.

-عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة. طبع المكتبة الأدبيّة بيروت لبنان وطبعة دار الشعب القاهرة مصر.

-عبد الفتاح المصري: أسلوبية الفرد، الموقف الأدبي عدد 135-136 اتحاد الكتاب العرب دمشق 1982 سورية.

-عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد. ط1، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.

-عبد المالك مرتاض: في نظرية النص الأدبي / المجاهد. عدد 1442 الجمعة 25 مارس 1988 الجزائر.

-عبد المالك مرتاض. أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد، ط1. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.

-عبد المالك مرتاض: الأمثال الشعبية. الجزائرية، ط1 ديوان المطبوعات الجامعية 1982 الجزائر.

-عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري. ط1، دار الحداثة بيروت، 1986، لبنان

-عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق محمد رضوان الداية فايز الداية، دار قتيبة، دمشق 1983، سورية.

-عبد العزيز عتيق. في النقد الأدبي. ط1، دار النهضة العربية، بيروت 1972 لبنان.

-عبد الله صولة: فكرة العدول في البحوث الأسلوبيّة المعاصرة. مجلة دراسات «سال» عدد «1» فاس 1982 المغرب.

-عبد الله صولة: اللسانيات والأسلوبيّة. الموقف الأدبي عدد 135-136 تموز آب، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1982، سورية.

-عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1983 السعودية.

-عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد. ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1994 المغرب.

-عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية دراسات في شعر السياب ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983، لبنان.

-عثمان الميلود: شعرية تودوروف. ط1، عيون المقالات. مطبعة دار قرطبة الدار البيضاء 1990 المغرب.

-عدنان بن ذريل: الأسلوبيّة والأسلوب. المعرفة عدد 196 وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق 1978 سورية.

-عدنان بن ذريل: الأسلوبيّة. الفكر العربي، عدد 25 السنة 4. معهد الإنماء العربي 1982 بيروت لبنان.

-عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب. ط1، اتحاد الكتاب العرب دمشق 1980، سورية.

-عزة آغا ملك: الأسلوبيّة من خلال اللسانية. الفكر العربي المعاصر، عدد. 38. مركز الإنماء القومي بيروت، 1986 بيروت لبنان.

-عزة آغا ملك: منهجية ليوشبيتزر في دراسة الأسلوب الأدبي. الفكر العربي المعاصر، عدد 36 خريف مركز الإنماء العربي بيروت 1983 لبنان.

-علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة. ط1، دار المعارف، القاهرة 1969 مصر.

-علي هنداوي: بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم فصول عدد 1982، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر.

-الفارابي أبو النصر: أحصاء العلوم. طبعة دار الفكر العربي القاهرة 1948 مصر.
-فردينان دوسوسير: دروس في الألسنية العامة ترجمة صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة ط1، الدار العربية للكتاب / 1985 تونس.
-فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا ط1 دار الجيل بيروت 1985 لبنان.
-فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للبنائية. حوليات كلية الآداب جامعة الكويت الحولية الأولى 1980 الكويت.
-فتح اللـه أحمد سليمان: الأسلوبيّة مدخل نظرية ودراسة تطبيقية، ط1. الدار الفنية للنشر والتوزيع القاهرة 1990 مصر.
-قاسم المقداد: في تحليل الحديث والحديث السياسي المعرفة، عدد 292 سنة 1986 دمشق سورية.
-القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل 1986، القاهرة مصر.
-كراهم هاف: الأسلوب والأسلوبيّة ترجمة كاظم سعد الدين. دار آفاق عربية عدد 1 كانون الثاني 1985 بغداد العراق..
-كمال أبو ديب: الرؤية المقنعة. ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986، مصر.
-كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. ط1 دار العلم للملايين بيروت، 1979 لبنان.
-كروتشية. المجمل في فلسفة الجمال، ترجمة سامي الدروبي ط 2. الأوابد، 1984 القاهرة مصر.
-لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والأستطيقا. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. 1970 مصر..
-ليوزف شتريلكا: الأسلوب الأدبي، ترجمة مصطفى ماهر مجلة فصول مجلة 5 عدد 1 المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984 مصر.
-مروزنتال. ب. يودين: الموسوعة الفلسفية. ترجمة سمير كرم ط 2دار الطليعة بيروت 1989 لبنان.
-مازن الوعر: المفهوم اللساني للأسلوبيات. الأسبوع الأدبي عدد 147 كانون الأول اتحاد الكتاب العرب. دمشق سورية.
-مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبيّة. ط1، مكتبة لبنان بيروت 1974 لبنان.
-محمد برادة: محمد مندور وتنظيرالنقد العربي. ط1، منشورات دار الآداب 1979 لبنان.
-محمد الحناش: البنيوية في اللسانيات. ط1 دار الدار البيضاء المغرب.
-محمد خطابي: لسانيات النص، ط1 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 1991 المغرب.
-محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية بيروت لبنان.
-محمد طول: البنية السردية في القصص القرآني. ط1 ديوان المطبوعات الجامعية 1991 الجزائر.
-محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبيّة. ط1 الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1984 مصر.
-محمد العيد: سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور. فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر.
-محمد عزام: الأسلوبيّة منهجا نقديا. ط1 منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق سورية.
-محمد السيد إبراهيم: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية. ط 3 دار الأندلس بيروت 1983 لبنان.
-محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر الكثافة الفضاء التفاعل. ط1، الدار العالمية للكتاب الدار البيضاء 1990 المغرب.
-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار العودة، دار الثقافة بيروت 1977 لبنان.
-محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد. دار البعث قسنطينة الجزائر.

–محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم. ط1 دار الثقافة الدار البيضاء 1982 المغرب.

–محمد مفتاح: دينامية النص. ط 2 المركز الثقافي العربي 1990 الدار البيضاء المغرب.

–محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط1، دار التنوير بيروت 1985 لبنان.

–محمد مندور: في الميزان الجديد. ط1 لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1984 مصر.

–محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ط دار القلم، بيروت لبنان.

–محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي. ط1، الدار العربية للكتاب 1988 تونس.

–محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ط1 منشورات الجامعة التونسية 1981تونس.

–محمد الهادي الطرابلسي: في منهجية الدراسة الأسلوبيّة. مجلة الجامعة التونسية مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والإجتماعية نوفمبر 1983 تونس.

–محمد أمين العالم: ملاحظات حول نظرية الأدب. ط1، الشركة الوطنية الشعب للصحافة الجزائر.

–محي الدين صبحي: نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا. ط1، الدار العربية للكتاب. طرابلس ليبيا تونس.

–مختار بوعناني: دليل الباحثين الجامعيين في اللغة العربية، جامعة وهران «بحث مرقون» د. ت. الجزائر

–مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني. ط1، دار المعارف القاهرة 1959 مصر.

–منذر عياشي: الأسلوبيّة والنظرية العامة للسانيات. البيان العدد 28 رابطة الأدباء في الكويت. آب 1989 الكويت.

–منذر عياشي مقالات في الأسلوبيّة. ط1 اتحاد الكتاب العرب دمشق 1990، سورية.

–منذر عياشي: الخطاب الأدبي والنقد اللغوي الجديد. جريدة البعث رقم 7815 بتاريخ 21–11–1988. دمشق سورية.

–موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة. ط1 دار النهار لنشر بيروت 1979 لبنان.

–موريس أبو ناضر: الأسلوب وعلم الأسلوب. مجلة الثقافة العربية السنة 2 العدد 9 سبتمبر 1975.

–ميخائيل باختين: مسألة النص: ترجمة مجلة الفكر العربي المعاصر. عدد 36 بيروت لبنان.

–ميخائيل باختين: شعرية دوستويوفسكي ترجمة جميل ناصف التكريتي مراجعة حياة شرارة ط1، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب.

–ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية. ترجمة يوسف حلاق. ط1، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1988سورية.

–نبيلة إبراهيم: القارىء، في النص مفصول مجلد 5 عدد 1 الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984 مصر.

–نور الدين السد: القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب ط1 المؤسسة الوطنية للكتاب 1986 الجزائر.

–نور الدين السد: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي الأول. ط1 ديوان المطبوعات الجامعية 1995 الجزائر.

–نزار التجديتي: نظرية الإنزياح عند جان كوهن. مجلة دراسات «سال» عدد 1 خريف 1987 فاس المغرب.

–نعوم تشومسكي: اللغة ومشكلات المعرفة. ترجمة حمزة بن قبلان المريني. ط1، دار توبقال الدار البيضاء1991 المغرب.

–نعوم تشومسكي: البنى النحوية. ترجمة يوئيل يوسف عزيز. ط1، منشورات عيون المقالات الدار البيضاء 1987 المغرب.
–هنريش بليث: البلاغة والأسلوبيّة. ترجمة وتقديم وتعليق محمد العمري. ط1، منشورات دراسات «سال» فاس 1987 المغرب.
–وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ. ط1، دار الكتاب اللبناني 1985 بيروت لبنان.
–يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم. ط2 ، دار الأندلس بيروت 1983 لبنان.
–يوسف نور عوض: الطيب صالح في منظور النقد البنيوي، ط1 مكتبة العلم جدة 1983 السعودية.

المراجع بالفرنسية

- Charles Bally: traité de stylistique française. 3ème éd. Klinckseick. 1951 Paris.
- Cherles Bally: le langage et la vie. 3ème éd. 1959 Genève.
- C. Bureau: linguistique fonctionnelle et stylistique objective. U P.U.F. 1976 Paris.
- D. Maingueneau: nouvelles tendances en analyse du discours. M Hachette Paris.
- Ducrot. 0. et Todorov. t/.- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. éd. Seuil. 1972 Paris.
- Emille Benviniste: Problèmes de linguistique générale. éd. Gallimard 1966 Paris.
- François Rastier Semantique structurale. éd. Larousse 1966 Paris.
- Fredéric Deloffre : Stylistique et Poétique Françaisе. 2ème éd. S.E.D.E.S. Paris.
- Jules Marouseau: Precis de stylistique Française. 2ème éd. Masson 1969 Paris.
- Gérard Genette: Figures III. éd. Seuil 1972 Paris.
- Léo Spitzer: études de styles. éd. N.P.F. 1970 Paris.
- Marcel Cressot: le style et ses techniques. 7ème éd. P.U.F. 1974 Paris.
- Michael Riffaterre: Essais de stylistique structurale. trad. Daniel Delas. éd. Flammarion 1971 Paris.
- Michael Riffaterre: Simiotique de la poésie. éd. Seuil 1983 Paris.
-Pierre Guiraud: La stylistique. 7ème éd. Coll. "Que sait -jer'n* 646 P.U.F. 1972 Paris.
- Pierre Guiraud: Essais de stylistique, problème et méthodes. éd. Klincksieck 1969 Paris.
- Roland Barthes: Introduction a l'analyse structurale du récit. In Poétique du récit. Coll. Points n' 78 éd. Seuil 1977 Paris.
- Roland Barthes: Le plaisir du texte. 6d. Seuil 1973 Paris.
- Roman Jakobson: Essais de linguistique générale. éd. de Minuit 1970 Paris.
- Todorov Tzvetan- Poétique de la Prose. Coll. Poétique, éd. Seuil Paris.
Wolfgang Iser: l'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique. Traduit de l'Allemand par Evelyne Sznycer. U Pierre Mardaga 1985 Bruxelles.

طبع بمطبعة دار هومه– الجزائر 2010
34، حي لابروبار – بوزريعة – الجزائر
الهاتف: 021.94.19.36 /021.94.41.19
الفاكس: 021.79.91.84 / 021.94.17.75
www.editionshouma.com
email : Info@editionshouma.com



للطباعة والنشر والتوزيع

34 حي البريار - بوزريعة - الجزائر

021 94 19 36 021 94 17 75

021 94 03 19 021 79 92 84

www.editionshouma.com

